GERMAN

BOOK NO. 709.45 B45B

ACCESSION 202722

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

VITA SINE LITERIS MORS EST

ART & MUSIC CENTER

FORM 3431 20M 9-42

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 [illegible] 728 5223

ART & MUSIC CENTER

DUE DATE

201-6503

Printed in USA

Das barocke Rom

von

Heinrich Bergner

Mit 162 Abbildungen

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig
1914

Alle Rechte vorbehalten

GERMAN 709.45 B45b
Bergner, Heinrich, 1865-
Das barocke Rom /
1914.

3 1223 01728 5223

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

PRINTED IN GERMANY

Inhaltsübersicht

Seite

Einleitung 1

1. Michelangelo 5

2. Das Frühbarock 13

Die Künstler 13

Der Kirchenbau 15

Paläste 26

Villen und Gärten 31

Straßen, Plätze und Brunnen 40

3. Das Hochbarock 43

Carlo Maderna 44

Lorenzo Bernini 48

Francesco Borromini 56

Zeitgenossen und Schüler 61

4. Das Spätbarock und der Klassizismus 70

5. Die Bildnerei 84

6. Malerei und Dekoration 111

Literaturverzeichnis 128

Register 129

Abb. 1. Piazza Navona

Einleitung.

Rom ist eine barocke Stadt nicht wie viele andere. Rom ist die Mutter des Barock. Nur hier läßt sich die Entwicklung verfolgen, welche anknüpfend an die letzte Phase der Renaissance zu einer neuen Orientierung des gesamten künstlerischen Schaffens, zu einem neuen Stil in allen drei Künsten führte, am frühesten, wenn auch tastend und zögernd in der Baukunst, später, aber plötzlich in der Malerei und in der Plastik. Wir beginnen deshalb unsere Schilderung mit der Bautätigkeit Michelangelos, nicht nur weil in dem früheren Bändchen dieser Sammlung „Rom in der Renaissance" die Darstellung auf die kurze Epoche der „goldenen Zeit" beschränkt ist, sondern auch weil bei Michelangelo und seinen Zeitgenossen die Ziele und Formeln des Barock schon völlig klar ausgesprochen sind. Ob man diesen Übergang als Spätrenaissance oder Frühbarock bezeichnen will, bleibt nebensächlich. Wichtiger ist die Stellung zur Sache und die Methode der Behandlung. Das Urteil über das Barock ist für Tausende noch von der Verdammung Jacob Burckhardts (im Cicerone) abhängig. Mit geistreicher Überlegenheit hat dieser große Gelehrte die barocke Entwicklung als Verfall und Verwilderung gegeißelt. Wenn man näher prüft, so trifft sein Spott doch immer nur gewisse und unleugbare Kühnheiten und Auswüchse, meist tut er aber den Erscheinungen bitter unrecht. Er hat später auch wahrer und tiefer gesehen. In einem Briefe aus Rom von 1875 schreibt er: „Mein Respekt von dem Barocco nimmt stündlich zu und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für

alles, was zum Zweck dient, sondern auch für den schönen Schein." Aber diese neue Erkenntnis hat er nie benutzt, um sein Jugendwerk zu korrigieren. Und so hat er am meisten verschuldet, daß bis zur Gegenwart eine gerechte und sachliche Würdigung der barocken Kunst nicht durchdringen konnte.

Was dann die Methode der Behandlung angeht, so sind unsere deutschen Forscher von Burckhardt an bis auf Wölfflin, Schmarsow, Riegl und Escher systematisch und kunstphilosophisch vorgegangen, um die Seele des Barock bloßzulegen und die Typenentwicklung (Kirchenbau, Paläste, Villen, Altäre, Brunnen usw.) klarer herauszustellen. Wir haben die Empfindung, daß hierbei den Tatsachen und Zuständen um vermeintlicher Gesetze und Schlagworte willen leicht Gewalt angetan wird, zumal wo sich die Philosophie nicht auf Anschauung sondern auf Stiche und Photographien gründet. Wir haben nach Gurlitts Vorgang versucht, den Stoff periodisch und chronologisch, möglichst im Anschluß an das Wirken der einzelnen Künstler zu bewältigen. Es geht auch da unvermeidlich ein wenig bunt durcheinander und ganz ohne eigene Mühe, vergleichende Seharbeit und Nachdenken wird der kunstliebende Laie kein geordnetes und klares Bild der ungeheuer reichen und vielgestaltigen Denkmäler gewinnen können.

Zumal neben der sachlichen und künstlerischen immer noch eine dritte, kulturgeschichtliche Betrachtungsweise des römischen Barock möglich und in gewissem Sinn notwendig ist. Die Kunstgesinnung der führenden Kreise, der Päpste, der Nepotengeschlechter, des Adels, der geistlichen Orden, Gunst oder Ungunst eines einzelnen Mannes sind für Rom schließlich ebenso bedeutsam, wie die Begabungen und Kraftäußerungen der Künstler. Gewisse Gruppen von Denkmälern lassen sich gar nicht verstehen ohne das Dasein, die Stimmung und den Kunstwillen der Bauherren. Vielleicht könnte es einem Meister des Stoffes und der Darstellung gelingen, das Barock als Kunstgeschichte der Pontifikate, der Geschlechter, der Jesuiten, der spezifisch römischen Lebensart und Frömmigkeit zu schreiben. Es würde die anziehendsten Bilder geben, wenn auf breitem Raum der fast immer düstere soziale Hintergrund des elenden Staatswesens, die Parteikämpfe, die Papstwahlen, die Macht-, Geld- und Lebensgier der neu emporkommenden Geschlechter, die Arbeiten auf den Bauplätzen und in den Künstlerbuden, die Eifersüchteleien und Feindschaften, der Eindruck und die Kritik neuer Werke, das Leben und Treiben in Palästen, Villen, Kirchen, auf dem Fluß, auf Straßen und Plätzen, wenn die oft so romanhaften Schicksale der hohen Kreise und Kunstförderer, die Feste, Einzüge, Vermählungen, Ermordungen, Leichenfeiern, wenn die Wirkungsweise der neuen Heiligen, die Versinnlichung des Gottesdienstes, die geistlichen Theater, die Jubiläen und Pilgerscharen, kurz die Gesamtheit der treibenden Kräfte geschildert würden, die das Aufkommen des Barock erklären und begleiten. Aber der Versuchung ein derartiges Kulturgemälde des Zeitalters zu liefern, wollen wir durchaus widerstehen. Der heutige Romfahrer von tieferem Interesse wird sich in dieser Hinsicht bei Reumont (III 2) oder Chledowsky unterrichten. Wir beschränken uns auf die Deutung und Erklärung der Kunstformen und wünschen nichts anderes, als dem Besucher Roms, der seinem Reisebuch folgend Altertum, Mittelalter und Renaissance als den Wesensinhalt der ewigen Stadt zu betrachten geneigt ist, vor barocken Sachen

aber noch immer durch die abgeschmacktesten Urteile gewarnt wird, die eigenartigen Schönheitswerte des neueren Rom nahe zu bringen.

Die Lage der Stadt, des Staates und der Päpste war im 16. Jahrhundert so übel wie möglich. Die alten Sünden der Priesterherrschaft wurden nicht nur in der Welt, sie wurden auch in der Stadt empfunden und der Kampf gegen Armut, Hungersnot, Unwissenheit, Mord- und Räuberwesen, Nepotenherrschaft, Adelsfehden usw. erfüllt das Jahrhundert bis zu Ende. Die Reformkreise, seit 1540 unter Führung der Jesuiten, fühlten wohl die dringendste Not, Rom selbst zu versorgen, zu befriedigen, zu christianisieren. Neue Orden, die Philippiner und Theatiner gesellten sich ihnen zu. Von den Päpsten hatten Paul IV. und Pius V. Ernst und guten Willen. Die übrigen waren nur halb, nur äußerlich bei der Sache. Einige, wie Paul III., Julius III., Gregor XIII., kamen mit Söhnen, alle mit Neffen auf den heiligen Stuhl. Sie beeilten sich, ihre Familien groß zu machen und die reichen Einkünfte ihrer „Ämter" zu genießen, nicht mehr so prunkend und offen wie früher, sondern hinter ernsten Palastmauern oder lieber draußen, in den Villen von Tivoli und Frascati. Was unter solchen Umständen zur Gesundung der Stadt geschah, die Gründung von Waisen-, Mädchen-, Armen- und Leihhäusern, Getreidespeichern, Kollegien und Kirchen, die Razzien auf Verbrecher, die Verfolgung von Juden und Ketzern, waren ohnmächtige, zum Teil gefährliche Mittel, die ärgsten Übel zu mildern. Unter Paul IV. hieß es: „Rom gleicht einem ehrbaren Kloster", bei seinem Tode: „Rom gleicht dem Walde von Braccano". Unter Pius IV. schreibt Giac. Soranzo: „Man sieht Kardinäle weder maskiert noch zu Pferde oder im Wagen mit Frauen durch Rom umherziehen" (1565). Aber vom Neffen Pauls III., dem Kardinal Alexander Farnese, witzelte man: „Er hat drei schöne Dinge in die Welt gesetzt, il Gesù, den Palast und die Cleria" (seine Tochter). Der einzige Sixtus V. hat wenigstens vorübergehend das Bandenwesen gedämpft — die Engelsbrücke wurde von abgeschlagenen Köpfen nicht leer —, die Finanzen geordnet (durch die später so verderblichen Monti), staatsmännisch gebaut und „mit Hängen, Sengen und Brennen" regiert. Aber bei seinem Tode war es ärger als zuvor. Die Heilung von innen heraus ist nie gelungen bis zur Auflösung des Priesterstaates. Der äußere Glanz, mit dem wir es vorwiegend zu tun haben, darf darüber nicht täuschen. „Auch das Bauen ist ein Almosen", sagte Gregor XIII. Darnach haben die Priesterfürsten und ihre Geschlechter mit wenig Ausnahmen gehandelt.

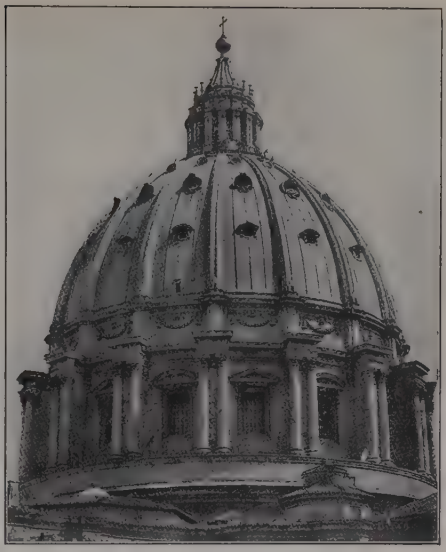

Abb. 2. Kuppel von S. Peter

Paul III. Farneſe (1534—49) hat das im Sacco di Roma (1527) gänzlich zerſtäubte Kunſtleben wieder belebt, vor allem Michelangelo vor große Aufgaben geſtellt (Kapitol 1538, Palazzo Farneſe, S. Peter 1546 [Abb. 2]), die Gärten auf dem Palatin, den Quirinal begonnen, die Sala Regia im Vatikan, die Zimmer in der Engelsburg malen laſſen, für die Altertümer geſorgt und ſozuſagen Frascati entdeckt. Der jüngere Antonio da Sangallo, Daniele da Volterra, Vaſari und die Zuccheri waren um ihn tätig. Julius III. del Monte (1550—55) war höchſt perſönlich für den Bau ſeiner Villa (Papa Giulio) eingenommen. Paul IV. Carafa, 1555—59, von Herzen kunſtfeindlich, genehmigte doch Michelangelos Peterskuppel. Aber Pius IV. Medici (1559—65) verdankt man den regſten Aufſchwung auf allen Gebieten. Es entſtanden Villa Pia (1560), Porta Pia und del popolo, S. M. degli Angeli, Villa Medici, die Paläſte Salviati, Lancelotti, Negroni, Spada, der Senatorenplaſt u. a. Pius V. Ghislieri (1566—72), der „letzte Heilige" ſah nur den Anfang der Jeſuitenkirche (1568). Aber Gregor XIII. Buoncompagni (1572—85) brachte alles in neuen Schwung, die Studienanſtalten (Collegium Romanum, Sapienza), die Kirchen (S. M. in Vallicella und viele kleinere), die Paläſte (Quirinal mit herrlichem Garten und Waſſerwerken), Straßen, Brunnen. Und die Kardinäle Montalto (Villa Negroni), Farneſe und Medici wagten wieder fürſtliche Muſenhöfe zu halten. Noch fruchtbarer und ſchöpferiſcher iſt Sixtus V. Montalto (1585—90), deſſen Tätigkeit wir dann im Zuſammenhang ſchätzen lernen. Clemens VIII. Aldobrandini (1592—1605) hatte vielfach nur fortzuſetzen und zu vollenden. Für die Malerei beginnt ein neuer Aufſchwung durch Caravaggio und die Carracci. Mit Paul V. Borgheſe (1605—21) und Gregor XV. Ludoviſi (1621—23) nimmt die Lebensart, die Nepotenwirſchaft, die ganze Kunſtpolitik jenen eigenen Zug des Familienruhms an, der im Hochbarock unter Urban VIII. und Innocenz X. ſeinen vollendeten Ausdruck findet.

Abb. 3.
Cornacchini, Weihwaſſerbecken in S. Peter

Abb. 4. Michelangelo, Rückseite von S. Peter

1. Michelangelo.

Mit dem Tode des päpstlichen Hofbaumeisters Antonio da Sangallo (1546) rückte der große Michelangelo auch als Architekt an die erste Stelle. Er stand im 71. Lebensjahre und hatte sich ohne eigentliche baukünstlerische Bildung lediglich in seiner zweiten florentinischen Periode (1516—26) als Baumeister versucht. Die Fassade von San Lorenzo, an der er drei Jahre (1516—18) wütend geplant und gearbeitet hatte, war gänzlich aufgegeben. Dafür hatte er in der Grabkapelle der Mediceer (1520—24) einen der feinsten Innenräume von echter Renaissancestimmung und unmittelbar darauf in der Vorhalle der laurentinischen Bibliothek (1523—26) den willkürlichsten und barockſten Raum geschaffen, wo „zuerst dem Sinne aller Einzelformen absichtlich Hohn gesprochen wurde". Hiernach kann man sich denken, was Rom von ihm zu erwarten hatte: eine Baukunst aus eigener Machtfülle, welcher die Herrschaft der „schönen Verhältnisse", der guten Schulregeln nichts mehr galt. Mit dem Grundsatz ganz persönlicher Empfindung konnte er weder Musterformen schaffen noch Schule bilden. Aber er hat den Boden für das Barock aufgelockert, Schüler und Nachfolger, auch wo sie ganz andere Wege einschlugen, im Bann seiner großen und ungefesselten Denkungsart gehalten. Die Fortführung der Peterskirche war seine erste und größte Aufgabe.

Vierzig Jahre waren vergangen, seit Bramante im Auftrag Julius' II. (1505) die gewaltige Kreuzkuppelkirche über dem Grabe des Apostelfürsten begonnen hatte; die bedeutendsten Köpfe hatten sich seither daran abgemüht. Im Widerstreit der

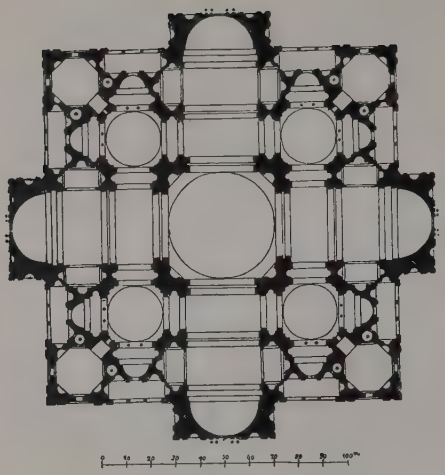

Abb. 5.
Bramantes erster Grundriß für S. Peter

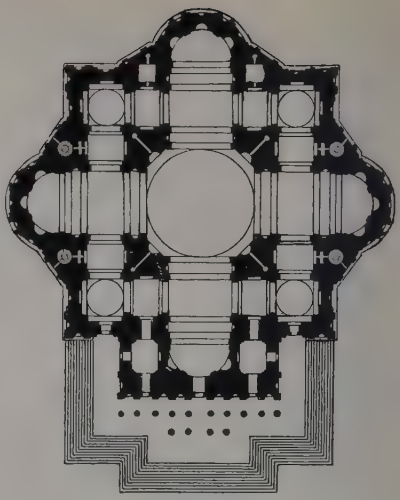

Abb. 6.
Michelangelos Grundriß für S. Peter

Meinungen war der Grundplan in Gefahr, verlassen zu werden, als Michelangelo aus reiner Liebe zur großen Sache, ohne Besoldung, aber mit unbeschränkten Vollmachten die Bauleitung aus den Händen seines Gönners Paul III. Farnese (1547) übernahm. Wir können uns nicht mehr vorstellen, wie der Bauplatz damals aussah. Denn zu den Vollmachten des neuen Dombaumeisters gehörte es auch, einzureißen und zu verändern, soviel ihm beliebte. Und dies besorgte er gründlich. Er war kein Konstrukteur wie Bramante, dessen dünne, vielräumige, gelenkige und wohlberechnete Planung (Abb. 5) erschien ihm zu leichtherzig. Er vereinfachte die Räume und massierte die Mauern (Abb. 6). Es ist keine Frage, daß damit eine Welt voll Schönheit, die heitere Eleganz, die köstliche Vielfaltigkeit, welche wir aus Bramantes Grundriß herauslesen können, verloren ging, durch großartige Massigkeit ersetzt wurde. Aber den Hauptgedanken hat Michelangelo vor weiterer Verballhornung gerettet und nach Kräften gesteigert: die alles überwältigende Herrschaft der Kuppel. Allmählich sahen die Römer den mächtigen Tambur über die Baumasse und die alte Kirche aufsteigen. Beim Tode Michelangelos (1564) war er fertig. Auf mehreren Ansichten der Stadt und der Kirche ist der Zustand dieses Fragments festgehalten, wie er bis 1588 währte. In diesem Jahr begann Giacomo della Porta die Einwölbung der Kuppel genau nach dem Modell, das Michelangelo 1557 entworfen hatte; 1590 wurde die Laterne aufgesetzt.

Die Schönheit der äußeren Erscheinung ist in hundert Zungen gefeiert worden. Ob man die Kuppel zuerst als Wahrzeichen der ewigen Stadt aus weiter Ferne, aus der Campagna, von den Albanerbergen her erblickt, oder näher von einem der Hügel im Morgen- und Abendlicht sieht oder ihr auf dem Dach der Kirche naht, immer wirkt sie rein aufs Gemüt durch die majestätische, schwebende Ruhe und den unvergleichlich feinen Umriß, der von allen Nachahmern nicht wieder

Abb. 7. Sangallo und Michelangelo, Palazzo Farnese. Fassade

erreicht wurde. Besonders lehrreich ist dafür ein Blick aus den Fenstern des Konservatorenpalastes, wo die Kuppeln vom Gesù, von S. Andrea della Valle und S. Pietro fast in einer Linie und in gleicher Größe erscheinen: die Peterskuppel behauptet den Reiz erstgeborener Schönheit. Vollends ein Blick auf das Pantheon belehrt uns, wieviel die Umrißlinie durch die Überhöhung der Wölbung genommen hat. Bramante hatte noch eine Halbkugel geplant. Michelangelo hat aber schon die innere Schale und noch mehr die äußere erhöht, der Eiform angenähert und den Hochdrang durch die paarweise wie Strebepfeiler um den Tambur gestellten Säulen und die zusammenlaufenden Gurte gesteigert. Ist hier die größte Idee des Jahrhunderts in die herrlichste Form gebracht, so werden wir sehr ernüchtert bei der Betrachtung des Unterbaues (Abb. 4). Die äußere Form der drei Kreuzarme ist ebenso bizarr als gefühllos. An allen Ecken, also bald eng, bald weit auseinander, stehen korinthische Pilaster, die ein hartes, oftmals kleinlich gebrochenes Hauptgesims tragen. Die Zwischenräume sind durch „Kästen" verengert — wir werden diesem Kunstmittel nun öfter begegnen — und mit Fenstern von vier- oder fünferlei Gattung durchlöchert, großen, teils rundbogigen, teils rechteckigen mit bedeutenden Rahmen, und kleinen gequetschten in fünf Reihen, die scheinbar zu einem ganz anderen inneren Organismus gehören. Vollends hilflos und schwächlich ist die Attika, welche dem Hauptgesims noch aufliegt und fast ohne Akzent in die sanften Dachneigen übergeht. Häßliche Breitfenster wechseln auch hier mit hübschen Rundfenstern und Kartuschen. So ist in willkürlichem Eigensinn alles getan, um Unruhe zu bereiten, gute Verhältnisse zu zerstören und den Grundsatz gleichartiger Reihungen, die das Auge gerade bei der Gliederung größter Massen gebieterisch verlangt, zu verletzen. Aber man würde sich wahrscheinlich damit aussöhnen, wenn Michelangelos Fassade ausgeführt worden wäre, wie er sie nach einem Fresko in der Vatikanischen Bibliothek geplant hatte: Eine offene Vorhalle mit riesigen

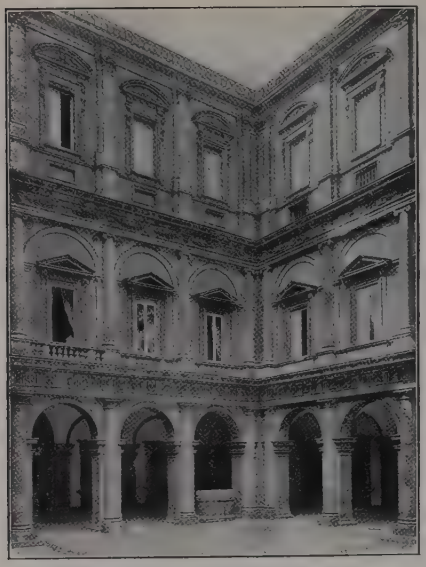

Abb. 8. Sangallo und Michelangelo, Hof des Palazzo Farnese

Säulen und davor noch heraustretend ein vierſäuliger Tempelgiebel, die Attika beſetzt mit einer Baluſtrade von Docken und darauf ein Wald von Bildſäulen. Dieſes Stück wäre der richtige Sockel für die Wirkung der Kuppel geworden und an den Eindruck einer Säulenhalle dieſes gigantiſchen Maßſtabs wagt man nur mit ſtillem Schauder zu denken. Aber als die Bauführung an dieſen Punkt gelangt war, ſiegte letzteren Endes doch der Groll und Widerſpruch der Kardinäle gegen die zentrale Form der Kathedrale und Maderna ward verurteilt, ſtatt der Faſſade ein Langhaus zu bauen, das die ganze Figur der Kirche empfindlich ſtören und ihm ſelbſt nicht zur Ehre gereichen ſollte.

Eine zweite Erbſchaft Sangallos fiel Michelangelo in der Vollendung des Palazzo Farneſe zu, den Paul III. noch als Kardinal am Campo dei Fiori begonnen, als Papſt bedeutend erweitert hatte. Noch bei Lebzeiten Sangallos hatte der große Florentiner über dieſen und alle Mitbewerber durch den Entwurf des berühmten Kranzgeſimſes triumphiert, das in ſeinen reinen und reichen Formen der Antike näher kommt als irgend etwas von des Meiſters Hand. Freilich mußte, um die Wirkung zu ſichern, die Faſſade um mehr als 2 m erhöht werden (Abb. 7). Durch ein Holzmodell hatte Michelangelo den Papſt überzeugt (1547). Damit gingen die ſchönen Verhältniſſe Sangallos in die Brüche, der in kluger Berechnung ſein Kranzgeſims dicht über die Fenſtergiebel des Oberſtocks gelegt hatte, um das mittlere Geſchoß als Hauptglied der Faſſade herauszuheben. Wenn man dies weiß und ſich in Gedanken den Aufriß in Sangallos Sinn herſtellt, ſo wird man am beſten die Fühlloſigkeit Michelangelos für ſolche Feinheiten begreifen. Nach Vaſaris Zeugnis fügte er auch die Loggia über dem Portal ein; ſie wirkt mit den drei Wappen darüber als Betonungsmittel der Hauptachſe angenehm. Wir wollen uns die kleineren inneren Säulchen merken, welche als Mittel der Raumverengung und der perſpektiviſchen Vertiefung dienen, weil wir ſie bald wiederfinden werden. Im Hof des Palaſtes hatte Sangallo zwei Geſchoſſe nach dem ſo überaus beliebten Syſtem des Marcellustheaters angelegt, unten eine offene Arkadenhalle mit doriſchen, oben eine geſchloſſene mit joniſchen Halbſäulen und reichen Gebälken. Nun ſetzte Michelangelo ein drittes eigener Erfindung auf (Abb. 8), woran jede Linie intereſſant und eigenwillig iſt. Zwar bleibt er in der ſchulmäßigen Folge der Ordnungen mit den korinthiſchen Pilaſtern, aber er hinterlegt ſie — ein echt barockes Motiv — mit breiten Halbpilaſtern, die ihm ungeſucht aus den Kaſtenrahmen entgegenkommen. Der Sockel, die Fenſter und

Abb. 9. Michelangelo, Das Kapitol

deren selbständige Flachgiebel, alles ist eigenartig. Man fühlt, daß hier ein anderer Geist weht.

Michelangelos Name ist dann mit der Neugestaltung des Kapitols ruhmvoll verknüpft (Abb. 9). Schon 1538 hatte er den Sockel für die Reiterstatue Mark Aurels, die Paul III. vom Lateransplatz hierher versetzte, entworfen. 1546 ward ihm das Bürgerrecht der Stadt geschenkt und in demselben Jahre die schöne Freitreppe vor dem Senatorenpalaste begonnen, vor welche er zwei antike Flußgötter, den Nil und den Tiber, lagerte. Der Brunnen zwischen beiden und die sitzende Roma in der Nische sind spätere Zutaten. Michelangelo wollte hier einen kolossalen Zeus aufstellen, auch das obere Podest der Treppe mit einem Säulenpavillon überdachen und alle Pfosten mit Statuen krönen. Man sieht dies und den Plan des ganzen Platzes auf einem Stiche du Péracs von 1569. Nachdem Vignola 1550—55 die Treppen nach Aracoeli und nach dem tarpejischen Felsen angelegt und mit zierlichen Hallen gedeckt hatte, wurde 1559—65 die vordere Balustrade und die sanft steigende, breite Cordonada ausgeführt, welche eigens dem würdig und gemächlich schiebenden Tritt der Römer, nicht dem hastigen Grenadierschritt der Preußen angepaßt ist. Hier kann man das „salire con gravità" lernen. Im Todesjahr Michelangelos 1564 wurde der Konservatorenpalast begonnen und 1568 vollendet. Im Aufriß der Fassade wiederholen sich die Motive von S. Peter und Palazzo Farnese, die große Ordnung korinthischer Pilaster, die Kästenrahmen der einzelnen Achsen, die Wandsäulen im Untergeschoß. Aber nunmehr ist alles ausgeglichen, beruhigt und organisch zusammengearbeitet. Die Achsen und die Fenster sind vollkommen gleich (das häßlich breite Mittelfenster ist eine Abänderung, die sich Giac. del Duca er-

Abb. 10. Michelangelo, Das kapitolinische Museum

laubte), das Verhältnis der Stützen und Lasten offen dargelegt wie bei der Innenmauer einer gotischen Kathedrale: die großen Pilaster tragen das mächtige Hauptgesims, die Säulchen das untere Gebälk und die Kassettendecke der Halle, die man förmlich als „Seitenschiff" des Platzes ansehen kann. Bestimmend für die Wahl dieses offenen Ganges war wohl der Umstand, daß auch der ältere Palast eine solche Arkade hatte. Eigenartig ist jedoch die Ausführung mit geradem Gebälk und flacher Decke (statt der üblichen Arkaden und Kreuzgewölbe). Sie zeigt, daß Michelangelo sich in überlegter Weise von der Schulsprache der Zeitgenossen befreit und selbständig antike Konstruktionen — hier offenbar einer Tempelvorhalle — durchdacht und erneuert hat. Denn hier haben wir ausschließlich stehende und liegende Glieder wie beim antiken Tempel.

Bei dem Senatorenpalast hatte Michelangelo dem bestehenden Bau nur eine Fassade vorzublenden bestimmt, die nach Péracs Stich ein Rustikaerdgeschoß und eine „große Ordnung" mit zwei gleichartigen Fensterreihen umfassen sollte. Sie wurde unter Clemens VIII. 1592 von Rainaldi begonnen, der aber in unbegreiflicher Zaghaftigkeit das Obergeschoß bis auf kleine Mezzaninfenster unterdrückte, im mittleren Stock die vielsagenden Balkone vor den Fenstern fortließ und damit den Gedanken des Ganzen bis zur Unkenntlichkeit verwässerte. Der Turm war schon 1579 durch Martino Lunghi erneuert worden. Um so treuer hielt man sich beim dritten Flügel, dem Kapitolinischen Museum an dem Urplan (Abb. 10). Die Fassade ist einfach eine treue Wiederholung des gegenüberstehenden Konservatorenpalastes, obwohl erst 1644—55 ausgeführt. Damit war der Platz doch noch im Geist des Großen umzäunt und vollendet. Der Eindruck einer ruhigen, sicheren und ganz festlichen Vornehmheit wird auch den ergreifen, der vom Schöpfer des schönen Planes nichts weiß. Es ist auf kleinem Raum etwas Großes, man möchte sagen „Altrömisches", wie es den Späteren nie wieder gelungen ist. — Der Hof des Museums wurde erst unter Clemens XII. 1733 durch eine Nischen- und Grottenwand mit dem berühmten Marforio abgeschlossen und macht ein idyllisches Plätzchen.

In nächste Berührung mit dem Raumgefühl der Alten wurde Michelangelo in seinen letzten Jahren durch die Aufgabe versetzt, einen Saal der Diokletionsthermen zur Kirche der Kartäuser umzuwandeln, denen Paul IV. die Ruinen geschenkt hatte, S. Maria degli Angeli (1563—66). Er wählte dazu das Tepidarium und schuf daraus eine Langhauskirche, ursprünglich mit Seitenkapellen, (jetzt vermauert), indem er die acht fehlenden Säulen und das herrliche Gesims ergänzte und die Wände entsprechend durchkomponierte (Abb. 11). Diese Arbeit, so gering man sie anschlagen mag, war doch von großer Tragweite. Denn sie lehrte zuerst wieder die Schönheit eines einheitlichen Langsaales erkennen, welche der Renaissance mit ihren zentralen Raumbildern ziemlich verloren gegangen war. L. Vanvitelli hat 1749 den Gedanken dadurch gestört, daß er die schmäleren Kreuzarme zum Hauptschiff machte, den Eingang in die seitliche Rotunde verlegte und einen neuen Chor zufügte. Aber trotzdem wird man dem nunmehrigen Querhaus die überlegene Schönheit der Verhältnisse abfühlen, obwohl die kahlen Gewölbe, die öden, aufgemalten Altäre und die riesigen manierierten Bilder, die z. T. aus S. Peter stammen, die Stimmung so sehr wie möglich abkühlen. — Man schreibt Michelangelo auch den Klosterhof der Kartäuser zu, der jetzt zum Thermenmuseum gehört. Wenn dies zutrifft, so hat der Meister sicher nur einige flüchtige Linien dafür gezeichnet. Denn die Architektur ist nüchtern, Rundbogenarkaden auf hohen Säulen. Eindruck macht nur die Weite und Stille des Gartens, der ungewöhnliche Blumenflor und die ehrwürdigen Zypressen, die Michelangelo selbst gepflanzt haben soll.

Abb. 11.
Michelangelo, S. M. degli Angeli

Am meisten Anfechtung hat Michelangelos Umbau der Porta Pia (Abb. 12) (1561 begonnen), die vor ihm eine mittelalterliche Torburg wie Porta S. Paolo war, im Urteil der Nachwelt bis heute erfahren. „Ein verrufenes Gebäude, schreibt Burckhardt, scheinbar reine Kaprice, ... das man auf den ersten Blick nur einem großen wenn auch verirrten Künstler zutrauen wird." Gewiß ist der Umriß nicht einheitlich wie der eines Neubaues, zumal man ihm nach den beiderseitigen Mauerdurchbrüchen so ungedeckt in die Flanken schauen kann. Auch ist der Torbau durch die wüste Attika, welche Pius IX. 1869 aufgesetzt hat, schwer bedrückt. Aber an sich, als Neuerscheinung innerhalb der damaligen Gedanken ein kräftiger, ja herrlicher Tonwert, selbst wenn sich bei näherem Zusehen erweist, daß Michelangelo Triumphbogenmotive, wie sie ihm vor Augen waren, verwertet, ja wie

ich vermute, hier nichts anderes als eine Rekonstruktion des Drususbogens versucht hat.*)

Michelangelo soll auch die Idee für Porta del Popolo (1561) angegeben haben. Die Ausführung leitete Vignola. Ein Mauerblock, von Lilien und einem formlosen Aufsatz bekrönt, bildete das Torhaus, vor welches ein zierlicheres Triumphbogenmotiv mit gepaarten toskanischen Säulen, Attika und Wappen (Pius IV.) vorgeblendet ist, zwischen den Säulen die überaus harten Standbilder von Petrus und Paulus. Die Anlage ist 1879 um die beiden Seitentore erweitert und so in den ursprünglichen, schlanken Verhältnissen völlig gestört worden. Man erkennt aber den alten Bestand noch an den Mauernähten. Die Innenseite war schmucklos bis 1655, wo eine Festdekoration Berninis beim Einzug der Königin Christine v. Schweden nachträglich in Stein ausgeführt wurde, eine unbedeutende Schöpfung.

Überblickt man das bauliche Gesamtwerk Michelangelos, so überrascht nicht nur die Kraft und Vielseitigkeit der Ideen, sondern noch mehr die Freiheit und Beweglichkeit, womit er jede neue Aufgabe anfaßt und sich nach seinem Bedarf die Formen schafft oder aus dem älteren Vorrat zurechtmacht, wie es ihm passend schien. Wenn er durch seine unverkennbare Verwurzelung im Formenkreis der „goldenen Zeit" nicht eigentlich als Schöpfer des Barocks gelten kann, so hat er doch wie kein anderer die Wege dazu freigemacht.

*) Vergl. die Abbildung in Bd. 1 dieser Sammlung, Vom alten Rom, Abb. 39.

Abb. 12. Porta Pia. 1561. Außenseite

Abb. 13. Vignola, Il Gesù. Innenansicht

2. Das Frühbarock.

Die Künstler.

Hätte Palladio statt in Vicenza in Rom seine glänzenden Gaben entfalten können, wie anders wäre voraussichtlich der Gang der Entwicklung geworden und wie wunderbar würde sich die Stadt in seinen großen und reinen Formen verjüngt haben. Aber die Schüler, Zeitgenossen und nächsten Nachfolger Michelangelos waren kleine Geister, verständige und vorsichtige Theoretiker, die Regelbücher schrieben oder studierten, der Überlieferung mehr als der eigenen Erfindung trauten und sich nur mit kleinen, zaghaften Schritten vorwärts wagten. So ist formal angesehen die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Zeit der Ruhe, fast des Stillstandes. Aber die Gedanken waren mächtiger als die Menschen. Im kirchlichen wie im bürgerlichen Bauwesen beginnen sich die festen Muster abzuklären, die im stillen zur Herrschaft gelangten. So viele der Baukünstler sind aus der Fremde, oft aus ganz andern Bildungskreisen nach Rom gekommen, aber sie haben sich dem auf Ernst und Würde gerichteten Stadtgeist gefügt fast ohne persönliche Merkmale. Rom selbst in seinen Fürsten, Prälaten, Orden und Baronen gibt das Ziel und den Ton. Und man könnte die Baugeschichte dieser Zeit bis Maderna und Bernini schreiben ohne einen Namen zu nennen. Wir werden daher gut tun, den führenden Architekten nur eine kurze, einführende Übersicht zu widmen, um uns dann eingehender in die sachliche Betrachtung der verschiedenen Aufgaben und Bauformen zu vertiefen.

An der Spitze des älteren Geschlechts, das noch stark in den Überlieferungen der Renaissance wurzelte, steht Giacomo Barozzi von Vignola (1507—73). Von Julius III. von Bologna nach Rom gezogen (1550) und zunächst mit Vasari und Ammanati an der Villa dieses Papstes vor Porta del Popolo, im Palazzo Farnese und auf dem Kapitol (S. 9) beschäftigt, baute er selbständig die kleine strenge Kirche S. Andrea an Ponte Molle, die Julius zum Andenken seiner Rettung im Sacco di Roma (1527) gelobt hatte, das eindrucksvolle, halb Festung, halb Lustschloß vorstellende Schloß Caprarola (1559—62), den Hof und die Loggia des Palazzo di Firenze (für den Bruder des Papstes) und die ehedem berühmten farnesischen Gärten am Palatin, die den Ausgrabungen des Forums zum Opfer gefallen sind. Nach Michelangelos Tode zum Baumeister von S. Peter ernannt errichtete er die beiden Nebenkuppeln, die also eher fertig wurden als die Hauptkuppel und vom Modell in bezeichnender Weise abweichen; als letztes, reifstes und fruchtbarstes Werk die Kirche des Jesuitenordens il Gesù (seit 1568), deren Vollendung (bis 1584) Giac. della Porta zufiel.

Bartol. Ammanati aus Florenz (1511—92), ursprünglich Bildhauer in Michelangelos Spuren, hat sein eigenstes in seiner Vaterstadt geleistet; seinem ersten römischen Aufenthalt entstammt Palazzo Ruspoli (1556) am Korso mit einfacher ortsüblicher Fassade, seinem zweiten, wo er ganz unter den Einfluß der Jesuiten geriet, das Collegium Romanum (1582), dessen Pfeilerhof ihm glückte, während die Fassade kümmerlich ausfiel. Nur kurze Gastrollen gaben die Villenbauer Pirro Ligorio († 1583) mit Villa Pia (1560), Annibale Lippi († 1581) mit Villa Medici (1574), Giacomo del Duca mit Villa Mattei (1582) und Hans von Xanten (Vasanzio) mit Villa Borghese (um 1616). Bedeutender und fruchtbarer ist aber Giacomo della Porta (1541—1603), wahrscheinlich Römer, der echteste Schüler Vignolas und sein Nachfolger am Gesù, wo er selbständig die Fassade, und an St. Peter, wo er nach dem Modell die Hauptkuppel 1588—90 ausführte. Im Palastbau befestigt er wie kein anderer den ernsten römischen Stil. Von ihm sind die Paläste Paluzzi, Chigi, Serlupi, die Loggia am Palazzo Farnese und die Universität (Sapienza) mit einem eindrucksvollen Pfeilerhof (1575). Die kleine Kirche Madonna dei Monti ist eine Wiederholung des Gesù, die Fassade der französischen Ludwigskirche ein unerfreuliches Schaustück. Von seinen Brunnenentwürfen entzückt am meisten der Schildkrötenbrunnen (1585). Völlig reifes und ausgesprochenes Barock ist sein letztes Werk, die Villa Aldobrandini in Frascati (1598—1603).

Die zweite Generation umfaßt meist zugewanderte Lombarden, welche die herrschenden Formen in trockner Schulmäßigkeit wiederholen. Martino Lunghi d. Ä., Schüler della Portas, hat einige der bedeutendsten Paläste (Altemps, Borghese 1590), aber auch Kirchen mit und ohne Gefühl gebaut (S. M. della Navicella, S. Atanasio mit zwei bescheidenen Türmen, S. Girolamo dei Schiavoni, S. M. del Orto); sein Sohn Onorio († 1619) ist sein flauer Nachahmer (Palazzo Verospi Torlonia um 1616, S. Carlo al Corso 1612). Von Ottavio Mascherino stammt im wesentlichen der Quirinalspalast mit dem ermüdend großen Hofe, und die Kirchen S. Salvatore in Lauro 1591, S. M. in Scala Coeli 1590.

Franz v. Volterra baute den Palast Lancelotti mit einem der schönsten Höfe und S. Giacomo degli Incurabili, Flaminio Ponzio den Palast Sciarra und die Fassade des Pal. Borghese gegen die Ripetta mit der reizenden Loggia, auch die Cappella Paolina an S. M. Maggiore. Durch Vielgeschäftigkeit ragen aber über alle die beiden Fontana vom Comersee und ihr Neffe Maderna hervor. Giovanni Fontana bewährte sich als trefflicher Techniker im Tiefbau, vor allem bei Einrichtung der Brunnenwerke und Wasserleitungen. Sein Bruder Domenico (1543—1607), der Günstling Sixtus' V. und „Ritter vom goldenen Sporn" war ähnlich glücklich und geschickt in Aufrichtung der Obelisken, auf dem Petersplatz 1586, auf Piazza del Popolo 1587, bei S. Maria Maggiore und beim Lateran 1588, und baute in einer nüchternen Großheit den Lateranischen Palast, den Flügel des Quirinal gegen Via Pia, den jetzigen Wohnpalast des Vatikan; der Peterskuppel setzte er die Laterne auf; der Acqua Paolo schuf er das großmächtige Triumphtor; vor die Skala santa legte er eine Vorhalle und die Kirche S. Trinità dei Monti versah er mit der zweitürmigen Fassade. Das alles sind Bauten in großen, harten und kalten Formen ohne eigene Gedanken und Erfindungen. Dazwischen schuf er jedoch in seiner mittleren Zeit (1584) ein Werk, das stark auf die Zukunft wirkte, die Cappella Sixtina an S. Maggiore, einen vollkommenen Zentralbau, wo zuerst die Freudigkeit der Zierformen, der Farbe und Marmorverkleidung auftritt. Seine trockene Sprache wurde indes als rückständig empfunden. Er fiel bei Innozenz IX. in Ungnade nnd wandte sich 1592 nach Neapel. Sein Neffe Carlo Maderna gehört schon ganz dem neuen Jahrhundert und der zweiten Stufe des Barock an.

Der Kirchenbau.

Die Renaissance hatte als Ziel der Kirchenbaukunst die zentrale Kreuzkuppelkirche verfolgt, eine Raumschöpfung, wo alle Teile gleichwertig und in ruhigem Gleichgewicht um die Höhenachse der Kuppel angeordnet sind und der Altar folgerichtig frei in der Mitte stehen mußte. So war Bramantes Peterskirche geplant und an der Ausführung dieses Gedankens hatte Michelangelo bis an sein Ende gearbeitet. Rein künstlerisch angesehen die erhabenste Idee, losgelöst von jedem zufälligen Bedürfnis, von jeder beengenden Längsrichtung, auch außen nach allen Seiten eine vollkommen geschlossene Erscheinung, die von der Kuppel beherrscht wird. Aber der tausendjährigen kirchlichen Gewohnheit lief dieses Raumbild doch völlig zuwider. Die Kirche hatte es sich in ihrer halbheidnischen Zeit von den Aposteln der unbedingten Schönheit aufdrängen lassen. Der neuerwachte Glaubenseifer lehnte sich nun dagegen auf. Zu stark war doch die Vorstellung eines Allerheiligsten im Heiligtum, in der katholischen Überlieferung zumal einer getrennten Priesterkirche, wo die Geheimnisse des Gottesdienstes sich vollziehen, anbetungswürdiger Stätten, denen sich der Laie vom Eingang her mit steigender Empfindung naht. Daß schließlich das kirchliche Bedürfnis über die nackte Schönheitsform siegte, ist natürlich. Aber die hohen Werte eines zentralen Kuppelbaues preiszugeben war keineswegs im Sinne der Meister, welche die gewaltigste Schöpfung dieser Art vor sich erstehen sahen. Vignola war es, welcher einen Ausgleich mit

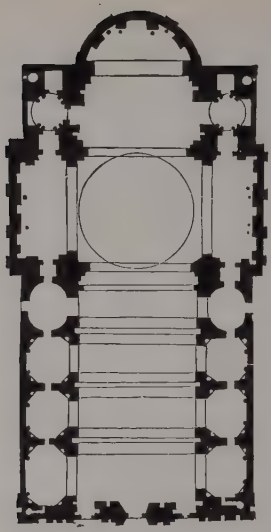

Abb. 14. Grundriß des Gesù

der überlieferten Langhausform versuchte und das Ergebnis war die Jesuitenkirche il Gesù. Man kann also sagen, daß nirgend anders als in Rom die weltbeherrschende barocke Kirchenform gefunden werden konnte und daß erst in dieser Umbiegung Bramantes hoher Gedanke für die Zukunft der kirchlichen Baukunst fruchtbar wurde.

Der Orden der Gesellschaft Jesu war 1540 bestätigt und hatte sein Hauptquartier in Rom aufgeschlagen. Noch bei Lebzeiten des hl. Ignatius († 1556) war ein Häuserblock, auf dem auch zwei kleine Kirchen standen, gekauft worden. Hier begann der dritte General Herzog Borgia 1568 den Bau der ersten Kirche, die gleich im ersten Wurf ein meisterlicher Ausgleich des praktischen Bedürfnisses und der künstlerischen Ansprüche wurde. Das Verdienst des Ordens ist dabei wohl ebenso hoch anzuschlagen als das des Baumeisters. Denn die Jesuiten stellten in den Mittelpunkt ihrer Tätigkeit wieder die arg vernachlässigte Volkspredigt und mußten naturgemäß — auch in den Kirchen der deutschen Ordensprovinzen, die noch nicht vom Gesù abhängig sind — einen hörsamen, einheitlichen Saalraum fordern. Die Renaissance hatte auch dafür wertvolle Vorbilder geschaffen. Eben damals war Michelangelos Umbau der S. M. degli Angeli im Gang (S. 11), woraus Vignola die wesentlichsten Richtlinien für die Verhältnisse und die Raumgestaltung schöpfen konnte. Aber ein anderes kam hinzu. Der katholische Gottesdienst ist nicht auf kurze Sonntagsfeiern beschränkt, sondern hält den Betrieb und das geistliche Geschäft Tag für Tag aufrecht. Die Einzelandacht, die Heiligenverehrung, die tägliche Meßpflicht der Priester, der Betrieb der Seelenmessen, der Beichtstühle, der Gnadenbilder, Gnadenaltäre und Reliquien, der Totenkult und die Stiftungsfreudigkeit der Gilden und Geschlechter fordern immer und überall eine größere Zahl von geschlossenen Nebenräumen und Kapellen, die im Laufe der Zeit ihre eigene religiöse Bedeutung, ihren Andachts- und Gnadenwert gewinnen oder verlieren. Die Gotiker hatten diesem Bedürfnis in dem Kapellenkranz des Chorumgangs genügt. In den Kathedralen Spaniens hatte sich im Mittelalter eine völlige Zweiteilung des Gottesdienstes herausgebildet. Ein Dienst der Priester, ungesehen und fast ungehört innerhalb des umschrankten Chores und ein Dienst des Volkes an und in den Kapellen, die dort das ganze Schiff umgeben. Diese Erinnerungen brachten also die Jesuiten mit nach Rom und begründeten damit die stärkste Eigenheit des Gesù, die beiderseitigen Kapellenreihen, welche das altgewohnte Seitenschiff verdrängten und ersetzten. Ihre Lage gleich vorn rechts und links vom Eingang ist ein Vorzug vor allen früheren Anordnungen. Es gereicht Vignola zur Ehre, wie er das bestimmte Programm des Ordens, sozusagen den kurzen praktischen Auszug aller bisherigen Kirchenformen, ausführte.

Schon der Grundriß (Abb. 14) erweckt in seiner straffen und klaren Gliederung entschiedenes Wohlgefallen. Das Haupt bildet der quadratische Kuppelraum mit

Abb. 15. Fensterdekoration des Gesù

vier kurzen Kreuzarmen, deren Ecken mit Rundkapellen gefüllt sind. Der eine Arm ist durch eine Halbrundapsis zum Chor erweitert, der gegenüberliegende geht unmittelbar in das aus drei Querjochen bestehende Schiff über. Knapp und übersichtlich liegen um den kreuzförmigen Hauptraum zehn Seitenkapellen, für deren Ausstattung einzelne vornehme Geschlechter aufkamen. Nach außen sind alle Vorsprünge und Abzweigungen vermieden. Der innere Aufriß ist von einer ruhigen, festlichen Schönheit, wenn man sich die spätere rauschende Ausstattung fortdenken will (Abb. 13). Bei Vignolas Tod war der Bau erst bis zum Hauptgesims gediehen, das ringsum glatt durchläuft, nur an den Kuppelpfeilern verkröpft, und von gepaarten Pilastern getragen wird. Darüber eine hohe Attika, welche nötig war, um die Höhe für den Anfall der Pultdächer über den Seitenkapellen zu gewinnen. Ideell tauchen davor die unteren Pfeiler als Sockel der gepaarten Gurte wieder auf, die das Tonnengewölbe gliedern; dazwischen in Stichkappen die Oberlichter. Die Seitenkapellen öffnen sich in niedrigen Arkaden, so daß sie den „Raum aus einem Stück" nicht stören, sondern — ohne eignes Licht — nur als schattiger, belebter Hintergrund wirken. Die schmaleren Joche, welche planmäßig zum Kuppelraum gehören, haben übrigens nur Türen. Eine Empore darüber mit Dockenbrüstung ist so versteckt, daß man sie kaum als solche bemerken wird.

Mit entschiedener gesammelter Großräumigkeit wirkt die Vierung. Der Blick kann nirgend so weit in die Tiefe gehen wie bei St. Peter und wird mit Macht

in die Kuppel hinaufgezogen. Wie diese über den Vierungsbögen mit Hilfe von Zwickeln schnell und unmerklich ins Rund entwickelt wird und nochmals ein feines reiches Geschoß, das des Tamburs, annimmt, das spricht für einen Geist, der die Baukunst mit ganz hellen und empfindlichen Sinnen fühlte. Den Nachfolgern war dies freilich noch viel zu einfach. Sie arbeiteten an der Füllung und Verzierlichung der Flächen und Glieder, bis kein leeres Fleckchen blieb. Zunächst in Stuck. Der zierliche Girlandenfries am Gebälk, die köstlichen Reliefs mit spielenden, purzelnden, küssenden Kindern zwischen den Sockeln der Attika gehen noch gut mit dem Raum zusammen. Böser sind die von allen Winden zerzausten, verdrehten, schmachtenden, heiligen Frauen in den Fensterischen und die halbwüchsigen Engel, welche auf den gebrochenen Giebeln der Fenster turnen (Abb. 15). Ganz gefährlich aber die, welche mit nackten Beinen von der Decke hangen. Dazu die Malerei. Durch Fülle und Farbenglanz erfreuen die Zwickel der Kuppel. Die Kuppel selbst und die Halbkuppel der Apsis sind mit munterem himmlischen Gewimmel erfüllt, das noch zu ertragen ist, da man sich diese Räume nicht mehr leer vorstellen kann. Geschmacklos erscheint uns dagegen das riesige Deckenbild des Schiffes, der Triumph des Namens Jesu, wie die vorigen von Giov. Batt. Gaulli, gen. Baciccio. Es quillt wie ein Lavastrom über die Gliederung her, bunt und wirbelnd wie ein Jahrmarkt und so listig, daß gemalte Wolken gemalte Schatten werfen. Zuletzt die Marmorverkleidung. Ein günstiger Zufall verschaffte, wie Burckhardt sagt, den Dekoratoren jenes große Quantum gelben Marmors, womit sie die Pilaster ganz belegen konnten. Die Wände hat Fürst Torlonia erst 1860 ebenso bekleiden lassen. Aber diese immerhin solide Pracht wird nun ganz überblendet durch die massenhafte Vergoldung. Wenn diese bei Mittagslicht ganz zu leuchten beginnt, versteht man den hinreißenden Eindruck, den die Kirche seit ihrer Vollendung 1634 auf die Zeitgenossen machte. Die Jesuiten wollten ihren Reichtum wirken lassen. Wenn man dagegen mit übertriebener Betonung die malerische Stimmung, die Lichtführung, die berechneten Gegensätze von Hell und Dunkel als neue Werte des Gesù bezeichnet, so wolle man nicht vergessen, was in dieser Hinsicht schon die alten Basiliken Roms darboten. Man vergleiche darauf hin etwa S. M. Maggiore, S. M. Trastevere, S. Prassede, die Lateranskirche und S. Paul, wie diese beiden damals noch waren, und man wird hier ganz ähnliche „malerische Stimmungen" finden. Den Zauber goldleuchtender Mosaiken, prachtvoller Säulenordnungen und Gebälke, gedämpfter Oberlichter und dämmernder Schatten hatten diese Leute doch täglich vor Augen. Und in solcher Umgebung wird es auch verständlich, daß die Dekoration so merkwürdig auf höchste Prunksucht hinsteuert. Es ist ganz ähnlich in Venedig, Neapel und Palermo, während andere Städte Italiens, die derartige alte Anregungen und Vorbilder nicht hatten, verhältnismäßig nüchtern bleiben.

Für die Fassade hatte Vignola einen Riß hinterlassen, der uns durch einen Stich von Mario Cartari 1573 erhalten ist. Giacomo della Porta hat ihn wesentlich verschlimmbessert. Um ihn zu verstehen, müssen wir aber etwas zurückgreifen. Der entscheidende Entwurf, in welchem sich die barocke Kirchenfassade Roms mit allerhand Spielarten fast anderthalb Jahrhunderte bewegt, liegt nämlich

bei S. Catarina dei Funari, die selbst wieder nur eine bereicherte Fortbildung der Fassade von S. Spirito in Sassia von Antonio da Sangallo ist. Hier bei S. Spirito sind in reiner Renaissance schon die Hauptmerkmale gegeben: Zwei Geschosse, durch Pilaster und Gebälk gegliedert, unten fünf, oben drei Felder, diese durch (leere) Nischen und quadratische Blenden belebt. Der Übergang durch eingebogene Voluten vermittelt. Im mittleren Hauptfeld das Giebelportal, darüber ein Rundfenster und Wappen. Sonst alles gleichwertig, keine Verkröpfungen, keine Überschneidungen. S. Catarina (Abb. 17) erstand 1560—64 als Hauskirche des Vereins zur Bewahrung gefährdeter Mädchen unter Führung des Kardinals Federico Cesi. Die Fassade galt als ein Werk della Portas, bis kürzlich sich die stets übersehene Inschrift des wahren Meisters fand, Guidetto de Guidetti. Er hat sich bei seinem Aufriß ziemlich treu an seinen mutmaßlichen Lehrer Sangallo gehalten. Aber gerade die kleinen Abweichungen bezeichnen die Wendung zum Barock, das sich so unmerklich, auf weichen Sohlen einschleicht: die mittleren Felder ein klein wenig herausgerückt, das Gesims leicht verkröpft, die Nischen und Blenden breit bis an den Rand gezogen, die Felder zwischen den Kapitälen unten mit Girlanden, oben mit knorpligen Kartuschen gefüllt, so daß eine lebhafte, zierliche Kapitälzone entsteht. Das Portal ist schon stark betont, ein Giebelhäuschen mit freien Säulen. Das Rundfenster angenehm umrahmt. Am Hauptgebälk die Stiftungsinschrift, die nun auch für die Zukunft stehend wird: FEDERIC · CAESIVS · EPISC · CARDINALIS · PORTVEN · FECIT · A · D · MDLXIV. (1564.) Der Eindruck auf dem kleinen Platze, in einer Umgebung hoher und trockener Paläste ist eher elegant als großartig. Und die außerordentliche Nachwirkung läßt sich nur daraus erklären, daß Rom damals irgend eine bedeutende Kirchenfassade noch nicht besaß. Dieser glückliche Aufriß mit zwei Ordnungen wird also immer wieder hervorgesucht und bis zur letzten Möglichkeit ausgepreßt, auch da wo die Verhältnisse und die Umgebung ganz anders liegen.

Abb. 17. G. Guidetti, S. Caterina dei Funari (Phot. Alinari)

Dies ist nun gerade beim Gesù der Fall. Die Fassade blickt weit die breite Straße hinunter. Einfache und große Formen würden hier Wunder tun. Man denke sich die Stirn der Lateranskirche an dieser Stelle! Aber Vignola dachte daran nicht. Er nahm den Aufriß von S. Catarina und bearbeitete ihn nach einer ganz

Abb. 18. Vignola, Entwurf zur Fassade des Gesù

anderen Richtung, auf Wirkung durch verstärktes Relief (Abb. 18). Es lohnt seinen Entwurf mit dem Vorbild zu vergleichen. Alles ist vervielfältigt und verstärkt und nach der Mitte zu gesteigert. Zunächst zerlegt er die Felder durch rhythmische Teilung und macht aus fünf deren neun, die nach der Mitte anspringen. Man kann seine Abschnitte skandieren: ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ⏑ | — ⏑. Er verlegt auch die Höhen durch Zwischensimse und eine Attika, die das untere Geschoß krönt und als Sockel des oberen dient. Er skandiert auch die Mauer durch drei nach der Mitte vortretende Ebenen: Abseiten, Mittelrisalit, Portalrisalit. Letzteres ist als Hauptakzent mit Verkröpfungen bis zum Giebel durchgeführt und darin zwischen Säulen eingeschachtelt unten die Haupttür, oben ein großes Fenster. Bildsäulen sollten die großen und kleinen Nischen im Erdgeschoß füllen, wieder taktmäßig ⏑ — ⏑, und auf den Postamenten der Attika und des Giebels die neunfüßige Gliederung ausklingen lassen. Man sieht, diese Architektur ist musikalisch empfunden und bewegt sich in Taktsprüngen vorwärts und aufwärts. Wäre sie ausgeführt worden, so hätte man beinahe das Vergnügen, sie reihenweis absingen zu können. Aber

Abb. 19. Giac. della Porta, Fassade des Gesù (1579)

Giacomo della Porta hat sie ganz und gar vernüchtert und in den Verhältnissen grausam gestört (Abb. 19). Zunächst ist das Untergeschoß erhöht, das obere durch die gesteigerte Attika und die trägen Voluten gedrückt, in gleicher Weise die Abseiten entleert, das Portal durch dreifache Einschachtelung vorgedrängt. Sodann sind die Schmalfelder Vignolas soweit geschwunden, daß die Pilaster als Doppelpilaster zusammentreten. Endlich ist alle Plastik unterdrückt und was von Nischen und Tafeln geblieben, hängt locker, unorganisch im Gerüst. Wie man sich stellen mag, so wird man den Sinn, die Notwendigkeit dieser Schauseite nicht begreifen und durch Halbfertigkeiten und Willküren geärgert. Unten z. B. Rechteckni̇schen mit Flachbogendecken, oben Bogenni̇schen mit geraden Giebeln. Der ausgesprochene „Drang nach der Mitte" erscheint uns lediglich als ein Zuviel und Zuwenig. Aber mit all diesen Merkmalen, an denen man das Laster des Schulmeisterns unwillkürlich zu treiben lernt, ist das Barock nun belastet. Etwas günstiger wird übrigens der Eindruck bei weiterem Abstand, wo die Kuppel mit dem Giebel zusammenwirkt und als Straßenschluß den Blick an sich zieht.

Abb. 20. Giac. della Porta, S. Luigi dei Francesci (1585)

Giacomo hat sich auffallend verbessert und verschlechtert. Verbessert an der kleinen Kirche S. M. dei Monti 1579, welche innen die Raumschönheit des Gesù in kleinen Verhältnissen wiederholt, in der Schauseite aber sich enger an S. Catarina anschließt, nur ernster, trockener, mit Verzicht auf jeden überschüssigen Schmuck. Man gönne ihr einen kurzen Abstecher von S. Pietro in Vincoli. Verschlechtert aber an der Schauseite der alten französischen Nationalkirche S. Luigi dei Francesi (Abb. 20), die unter Beihilfe der Königin Maria von Medici 1585—89 entstand. Eine Riesenwand von zwei fast gleichen Geschossen mit je fünf Feldern, die nach der Mitte zu breiter werden, ohne vorzuspringen, und ganz willkürlich mit Nischen, Tafeln, Blendbögen gefüllt sind. Kästenumrahmung und verkröpfte Pilaster wie beim Obergeschoß von Palazzo Farnese (S. 8), Balkonfenster wie beim Palastbau. Geradezu hilflos die Seitentüren eingeklemmt in Blendbogen mit großem Oberlicht. Ist Giacomo wirklich der Sünder dieser unruhigen und zusammengestoppelten Formen, so kann ihn nur die späte Nachahmung Michelangelos so verwirrt haben.

Das Vorbild des Gesù ist nun in zahlreichen Wiederholungen wirksam, die meist auch kleine Abwandlungen bringen, entweder im Plan oder doch in der Dekoration. Ganz auf heitere Pracht ist S. M. in Vallicella (Chiesa nuova) gestimmt, welche der römische Volksheilige Philippo Neri 1580 als Ordenskirche der Oratorianer aus einer altchristlichen Basilika zu bauen begann. Daher stammt die Einteilung des Schiffes in fünf gleiche Joche mit Seitenschiffen. Martino Lunghi d. Ä. übernahm die Leitung von einem unbedeutenden Vorgänger und traf einen glücklichen Aufriß (Abb. 21), der von schlichter Würde war: Einzelpilaster vor den Arkadenpfeilern; Querhaus, Chor, Kuppel und Seitenkapellen wie beim Gesù. Nachdem Pietro da Cartona die Kuppel und die Decken ausgemalt, begannen auch hier (um 1700) die Stukkatoren Cos. Fancelli und Ercole Ferrata das Werk zu beleben und zu verzierlichen. Und zwar so, daß man ganz im Geist des Stifters bleibt. Die Arkadenbögen, Gebälke, Simse und Decken sind mit feingliedrigen, stets abwechslungsreichen Ziermitteln geschmückt und durch ein ganzes

Abb. 21. M. Lunghi d. Ä., S. Maria in Vallicella (1580)

Heer von Engeln jedes Alters belebt. Hier gerade wird man die Absicht dieser Stukkisten leicht entdecken. Nach ihrer Meinung ist nichts fest. Es muß alles gehalten werden. Bildrahmen, Wappen, Fensterbögen, Bänder, selbst Bühnen auf Konsolen bekommen erst Halt, wenn sie von Engeln gestützt, betastet oder umflattert werden. Nur diese selbst sind außer aller Gefahr. Der Ton wird wesentlich durch Weiß und Gold bestimmt. Die Fassade (Abb. 22), nach Lunghis Plänen erst bis 1605 von Fausto Rughesi ausgeführt, ist eine geschickte Vereinfachung derjenigen des Gesú. Man kann durch Vergleich unschwer feststellen, wieviel durch Beseitigung der Willküren und Unstimmigkeiten, durch Weglassung und Hinzufügung gewonnen ist. Das Baugerüst ist klar und durchsichtig, nach der Mitte vorgetreppt; und ein wenig, klug verteilter Schmuck tut Wunder. Aber die unglückliche Nachbarfassade des Oratoriums von Borromini macht diese Tugenden rein zunichte. Mit geradezu tückischen Mitteln wird der Blick abzulenken versucht und die vornehme Erscheinung durch Nachäffung förmlich kaltgemacht.

Stärker sind die Abweichungen in den beiden Kirchen, welche zu Ehren des 1610 kanonisierten Karl Borromeus 1612 begonnen wurden. S. Carlo al Corso von Onorio Lunghi hat nach dem Vorbild von S. Peter Seitenschiffe zwischen dem Hauptschiff und den Kapellen; sie ziehen sich jenseit der Kreuzarme als Umgang um den Halbrundchor. Das Raumbild hat dadurch Weite und lichte Größe gewonnen und gewährt reizvolle Durch- uud Aufblicke. Allerdings hat hier die spätere prunkvolle Dekoration, für welche Peter v. Cortona und der Stukkist Giacomo Fancelli verantwortlich sind, sehr geschadet. Alle Pfeiler, Pilaster und Ge-

Abb. 22. Borromini, Oratorium der Philippiner. M. Lunghi, S. M. in Vallicella (1605)

bälke sind marmoriert und vergoldet, die Seitenaltäre mit Rotmarmor und flüchtigen Stuckfiguren ausgestattet. Im Ornament und in der Kassettierung erscheinen teigige und knorplige Formen; am schlimmsten berühren die trapezartig zulaufenden Fenster in der geschwungenen Attika, die das Auge vergeblich zu täuschen suchen. Die Kuppel, welche man vom Pincio aus nah und bedeutend genug vor sich hat, ist nächst der Peterskuppel die lebendigste Roms. Dagegen ist die Fassade mit einer großen Ordnung in Putz und Stuck, die erst 1690 nach Ideen des Kardinals Omodei entstand, mit Recht als geistlose Spielerei berüchtigt. — S. Carlo ai Catinari (so genannt nach den hier herum betriebenen Töpfereien) von Rosato Rosati ist durch Verkürzung des Schiffs ein Zentralbau — griechisches Kreuz mit Apsis und Kuppel — geworden und macht innen eine ganz vornehme Wirkung, vor allem durch den einheitlich gestimmten Farbenton: Strohgelbe Pilaster, gelblich gefleckte Wände mit grünen Rahmen, grau und weiß die Gesimsreihen, Decke und Kuppel mit vergoldeten Kassetten. Alles Licht von der weiten und hohen Kuppel, die auch außen mit der jüngeren, zweigeschossigen Fassade ([Abb. 23] 1631 von Soria) sehr gut zusammengeht und den Platz beherrscht.

Bei S. Giacomo degli incurabili am Korso, 1595 bis 1600 von Franz von Volterra als Hauskapelle des großen Hospitals erbaut, interessiert eigentlich nur der Grundriß, ein Oval mit acht Kapellen, darüber eine ovale Kuppel. Die Glieder, Pilaster und Simse sind ärmlich, gelb und grün marmoriert, abscheulich die blaue Verglasung der Kuppelfenster und die schreiend bunten Gemälde von 1863. Die bescheidene, schräg zur Achse stehende Fassade ist eine ansprechende Arbeit Madernas.

Abb. 23. Rosati und Soria, S. Carlo ai Catinari (1631)

Wenn hier und überall schon die Farbe und Dekoration so laut und vordringlich mitspricht, daß sie die reine Sprache der Architektur übertönt, so müssen wir den Ursprung dieser fürs spätere Barock entscheidenden Stimmung bei den Familien- und Grabkapellen suchen, die sich schon seit dem frühen Mittelalter zu Seiten der Haupt- und Gnadenkirchen ansetzten. Wie sie sich tektonisch und dekorativ seit der Renaissance entwickelten, läßt sich besonders gut in S. M. del popolo, S. M. dell' Anima, S. M. in Aracoeli und überhaupt in den Nationalkirchen verfolgen. Bestimmend für die Zukunft des Barock waren nun vornehmlich die beiden päpstlichen Prunkkapellen an S. M. Maggiore, die wie Kreuzarme einander gegenüberliegen. Die frühere, sixtinische begann Sixtus V. 1584 durch Dom. Fontana, ein griechisches Kreuz mit Kuppel in ganz reinen Verhältnissen und Formen (korinthische Pilaster, Gurte, Nischen), alles überzogen und eingekleidet mit kostbaren buntfarbigen Marmorarten und Einlagen von Alabaster, Breccien, Jaspis, die z. T. Ornamente und Embleme, das Wappen des Papstes und Leidenswerkzeuge bilden. Ein munteres Farbenspiel, das als Rahmen ganz gut zu den hellen Gemälden, den Bildwerken, den vergoldeten Kapitälen, Simsen und Stukkaturen stimmt, technisch angesehen gewiß Bewunderung verdient, künstlerisch betrachtet aber nur als Erweis protzenhafter Verschwendung gelten kann. Dieser Beiton sinnloser Vergeudung, der nun das Barock untrennbar begleitet, reizt immer und überall unser heutiges soziales Gewissen zum Widerspruch und stört allenthalben ein innigeres Verhältnis zu den reinen Kunstwerten. Aber damals und bei den Romanen überhaupt sprach das allgemeine Gefühl eher umgekehrt. Und wir wundern uns nicht, daß Paul V. in der gegenüberliegenden Cappella Paolina, 1611—13 durch Flaminio Ponzio errichtet, sein Vorbild an Glanz und Pracht noch zu übertreffen suchte. Grundriß und Raumgestaltung sind die gleichen, die Formen jedoch feiner, wechselvoller, zierlicher, die Materialpracht üppiger, namentlich an dem blendenden Altare, der ein altberühmtes Bild der Madonna vom hl. Lukas einschließt. Die beiden aufwendigen Papstgräber Pauls V. und Clemens' VIII.,

Abb. 24. Giulio Mazzoni, Hof des Palazzo Spada (1540)

die bedeutenden Bildnereien und Gemälde machen alles in allem eine Inhaltsfülle, welche betäubt und den an sich großen Raum bedrückt.

Paläste.

Während Venedig und Genua, Vicenza und Florenz mit ihren Palästen ehrlich prunken, verbirgt das geistliche Rom die seinigen, nicht nur im Gewirr enger Straßen und ärmlicher Viertel, sondern auch hinter einer trockenen, form- und tonlosen Fassade. Eine merkwürdige Erscheinung: Je voller und lauter die Schauseiten der Kirchen werden, um so bescheidener, nichtssagender wird Schritt für Schritt die äußere Haut der Paläste. Und nicht nur dies. Auch die freudige Heiterkeit der Höfe, welche die Renaissance doch in einigen Beispielen (Palazzo Venezia, Cancellaria) angeschlagen hatte, weicht einem gemessenen Ernst, einer nüchternen Würde. Die Schaustellung von Reichtum und Glanz zieht sich merkbar ins Innere des Hauses zurück. Die Kenner der römischen Stadtgeschichte und Seelenverfassung schreiben dies der Hispanisierung des vornehmen Lebens zu. Möglich auch, daß angesichts des chronischen Stadtelendes, des jesuitischen Reformgeistes und der allgemeinen Ängstigungen eine innere Scheu, eine Art bösen Gewissens den Bauherren diese Zurückhaltung aufnötigte. Jedenfalls ist die Tatsache mit Händen greifbar und ebenso auffallend, daß dieser heimliche Druck um 1615 zu weichen beginnt.

Um den Umschwung zu bezeichnen, erinnern wir an die blühende Haut von Palazzo Spada (Abb. 24), um 1540 für den Kardinal Capodiferro von Giulio Mazzoni gebaut, dem fraglos Raffaels eigenes Haus im Borgo als Vorbild diente. Das Erdgeschoß außen Rustika, innen eine schwere Pfeilerhalle. Die beiden Obergeschosse ganz eingesponnen und umwebt von plastischen Phantasien. In Nischen zwischen den Fenstern außen acht Statuen römischer Könige und Helden, innen die zwölf großen Götter. Um die Fenster des Mezzanins ein schreiend lustiger Faunentanz, resp. eine Folge von bocksfüßigen Hermen und Genien, die durch Bänder und Fruchtgehänge zusammengehalten werden. Ein unterer Fries mit wilden Zentaurenkämpfen, ein oberer mit Seepferden und Meergöttern. Welch

eine sprühende Lust, welch eine gläubige Freude an antik-heidnischen Figuren und Sagengestalten! Und nun vergleiche man damit den Palast Sacchetti, den sich der jüngere Sangallo († 1546) als Eigenhaus baute: Hier ist der ganze äußere Apparat abgetan bis auf ein paar magere Gesimse, welche die Geschoßteilung bezeichnen und ein Dachgesims, das uns nach den großen Florentiner Ausladungen zu dürftig erscheint. Die Öffnungen sind nur ganz leise und von unten nach oben mit abnehmender Kraft betont. Nicht einmal die Materialwirkung ist in Rechnung gezogen, denn hier wie nun immer war der Backstein überputzt. Es bleibt also lediglich die Baumasse, das Verhältnis der Umrißlinien, der Öffnungen zur Mauer. Und in dieser äußersten Zurückhaltung spüren wir freilich, daß wir nicht eine Mietskaserne aus der Hand eines gedankenlosen Stümpers vor uns haben. Sangallo hat im Palazzo Farnese (Abb. 7) eine vollere Tonart angeschlagen (Engere Fensterstellung, Umrahmung der Fenster mit „Häuschen", Einfassung der Ecken mit Quadern), und Michelangelo hatte das berühmte Dachgesims, das Portal mit Balkon hinzugefügt, dann selbst in den kapitolinischen Palästen großartige Muster äußerer Gliederung aufgestellt. Dies alles blieb zunächst ohne Eindruck und Nachfolge. Im wesentlichen hielt man sich an das Vorbild des Palazzo Sacchetti mit nur geringen Abweichungen. Als Hauptgeschoß ist das mittlere durch die Höhe oder ein zugehöriges Mezzanin betont. Die Fenster stehen dichter und sind etwas reicher überdacht und unterstützt, zuweilen auch in Gruppen nach der Mitte steigend (1 — 2 — 3 — 4 — 3 — 2 — 1) zusammengefaßt. Bezeichnend für den herrschenden Geschmack ist Ammanatis Palazzo Ruspoli ([Abb. 26] 1586) mit breiten Fassaden von 19 und 20 Achsen und besonders della Portas Paläste Paluzzi, Chigi, d'Este, Serlupi. Schreitet man die gewaltigen nüchternen Fronten des Palazzo Borghese von M. Lunghi (1590) ab (das clavicembalo des Volkswitzes), so wird man einmal überrascht und erfrischt durch die kleine malerische Eckfassade, die Flaminio Ponzio († 1615) nach der Ripetta hin vorlegte (Abb. 25). Wie köstlich ist die obere Loggia, das Gärtchen und der Balkon mit der zierlichen

Abb. 25. M. Lunghi und Fl. Ponzio, Palazzo Borghese

Abb. 26.
Ammanati, Palazzo Ruspoli (1586)

Abb. 27.
Casa dei Zuccari, Gartenportal (S. 30)

Formfreudigkeit der Balustrade und Konsolen! Man sollte doch endlich die nüchterne Glasveranda wegnehmen, die das ursprüngliche Tor verdeckt.

Die großen päpstlichen Neubauten dieser Zeit, der Vatikan, Quirinal und Lateran, alle drei auf bevorzugten Plätzen, fallen in keiner Weise aus dem nüchternen Ton heraus. Der Quirinal, 1574 von Gregor XIII. als Sommerresidenz begonnen und von Mascherino, dann von Fontana geleitet, kann mit den gewaltigen, öden, rötlich gestrichenen Fronten und dem „ermüdend großen" Arkadenhofe als Trumpf äußerer Langweiligkeit gelten. Den Lateran (Abb. 29) versuchte — unglücklicherweise muß man sagen — Sixtus V. seit 1586 aus seiner Verlassenheit zu wecken und Domenico Fontana war der Mann seines Vertrauens. Die große Bau- und Trümmerstätte wurde zunächst gründlich aufgeräumt. Wieder ging ein denkwürdiger Abschnitt des mittelalterlichen Rom zugrunde. Denn der ganze Platz bis zur Scala santa war bebaut und bestanden aus einem interessanten Gefüge uralter und z. T. trümmerhafter Bauten. Dafür wurde nun an die Nordseite der Kirche der neue Palast gesetzt, der Hof quadratisch mit je sieben offenen doppelten Arkaden und tötlich einförmig, die drei freien Fassaden von 11 zu 13 zu 15 Achsen — man beachte die Wirkung der verschiedenen Abstände — entschieden imposant und großzügig, im übrigen ganz das übliche Schema; Mittelportale mit Balkonen, Eckeinfassung durch Quadern, durchlaufende Fenstersockel, Abdeckung der Fenster mit wechselnden Giebeln und Flachbögen auf Konsolen. Eigenartig ist nur das starke und feine Dachgesims und das Mittelgeschoß ohne

Mezzanin. Hier sind die ursprünglichen Verhältnisse des Palazzo Farnese wieder aufgenommen und rein dargestellt. Gleichzeitig entstand, auch unter Fontanas Hand, die Doppelloggia vor dem Nordkreuz der Kirche, fünf Arkaden mit Halbsäulen unten dorischer, oben korinthischer Ordnung, ernst, gefühllos. Denn einen Bau bis in die feinsten Glieder und die letzten Fingerspitzen zu beleben, war ganz und gar nicht Fontanas Sache. Man kann gerade hier die kalte, herbstolze und so sehr geistesarme Kunst des Zeitalters empfinden, weil die Verödung der Kirche die Totenstille des nun zum Museum gewordenen Palastes, der weite leere Platz keine störenden Begleitgefühle aufkommen lassen. Eine tote Sache.

Abb. 28. Hof der Sapienza und Sant Ivo

Die Architektur der Höfe ist im allgemeinen lebhafter, obwohl auch hier die römische Gravitas durchdringt und der Gesinnungswechsel sich deutlich ankündigt. Man liebt die schweren Formen, Pfeiler und Pilaster (vergl. Palazzo Farnese) und ersetzt den geschlossenen, quadratischen Grundriß meist durch das Rechteck mit dem Reiz der Tiefenperspektive (Sapienza [Abb. 28] und Collegio Romano). Der Hofbrunnen rückt aus der Mitte an die Rückseite. Antike Skulpturen, Sarkophage, Inschriften und sonstige Fundstücke waren damals noch so zahlreich, daß sie sich zur dekorativen Verwendung förmlich aufdrängten. Und da der Hauseingang, das Vestibül, möglichst breit — womöglich als dreischiffige Halle — angelegt wird, so hat man gleich beim Eintritt eine verheißungsvolle und anregende Tiefsicht. Wer Zeit und Lust hat darnach zu suchen, wird oft bei kleinen Palästen und Häusern die angenehmsten Innenbilder finden: Plätscherndes Wasser, Marmorwannen, umwachsen von südlichem Grün, etwas Altertum und schräge Sonnenstrahlen, die gerade noch das alte ausgetretene Pflaster erreichen. Das Feinste dieser Art ist der Hof von Palazzo Lanzelotti mit einer zierlichen, nur einseitigen Doppelloggia auf Säulen und reichem Reliefschmuck. Das Streben der Architekten ging aber dahin, noch weitere Tiefsichten herzustellen. Die Rückfront wird durchbrochen oder überhaupt als offene Loggia gestaltet und der Blick gleitet hindurch auf das Grün eines kleinen Gartens, eine Nische oder sonst eine dekorative Kulisse. Die großartigste Perspektive entstand in Michelangelos Kopf für Palazzo Farnese: Er plante im Garten einen Brunnen mit dem Farnesischen Stier, eine eigene Brücke über den Tiber und die Verbindung mit der Farnesina.

Abb. 29. Dom. Fontana, Lateranischer Palast und Benediktionsloge (1586) (S. 28)

Das wäre gewiß herrlich geworden. Man hat sich später wenigstens den schönen Blick gesichert durch die Doppelloggia, welche della Porta 1586 zwischen die beiden alten Flügel einfügte. Immerhin haben wir ein ganz vollendetes Beispiel in der Hofgestaltung des Palazzo Borghese (Abb. 30) durch M. Lunghi und Flaminio Ponzio. Es ist der einzige Säulenhof dieser Zeit und zwar mit gepaarten Säulen unten toskanischer, oben jonischer Ordnung, die Rückseite ein offener Laubengang mit dem Durchblick auf einen kleinen Garten und Rainaldis phantastische Nischenbrunnen.

Wie sehr das Barock Sache der herrschenden Oberschicht, der Prälaten, Nepoten und Nobili war, zeigt sich am Verhalten des Bürgerhauses. Es hat anscheinend an der Stilbewegung gar keinen Anteil genommen, sondern verharrt in stupider Formlosigkeit. Was man im Gewirr der alten Straßen und Gäßchen noch etwa entdecken kann, das sind schwere rundbogige Rustikaportale und entsprechende Erdgeschoßfenster. Die wenigen Ausnahmen können nur die Regel bestätigen. Die Casa Crivelli (1540) der Via dei Banchi vecchi gehört noch in den Kreis der von Raffael ausgehenden Dekorationslust. Im Fries flatternde Putten mit Medaillons, um die Fenster Masken, Türklopfer und Trophäen, kraftvoll in Stuck angetragen, wohl Anspielungen auf das Gewerbe des Goldschmieds Giampietro Crivelli. Und noch scherzhafter ist ein anderes Künstlerhaus, das der Zuccari (1590 [Abb. 27]) von Federico Zuccari behandelt. Die Rückfront auf Via Gregoriana hat Tür und Fenster in Form riesiger, geöffneter Fratzenrachen.

Abb. 30. M. Lunghi und Fl. Ponzio, Hof des Palazzo Borghese

Villen und Gärten.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die wahre Schöpfungszeit der römischen Villa. Die beiden Arten der Stadt- und Landvilla waren schon in der Renaissance mit Villa Farnese und Madama gegeben. Sie wurden nun weiter ausgebildet und dem barocken Empfinden angeglichen. Denn unverkennbar ist auch im Villenbau und Gartenstil die Absicht, das Heitere, Freie und Liebenswürdige durch das Große, Massige und Bedeutende zu ersetzen. Große, durchgreifende Linien, Perspektiven, Fernblicke, jetzt zuerst eine bewußte Architektur der Gewächse, der Laubgänge, der Zypressenmauern, der Buchs- und Lorbeerwände, der Eichen- und Pinienhaine, das ist das Neue. Die zahlreichsten und berühmtesten Beispiele liegen außerhalb unserer Betrachtung. Die Villen von Tivoli und Frascati sind schon in einem anderen Bändchen der beühmten Kunststätten behandelt. Und von den Stadtvillen sind auch einige der vornehmsten, Ludovisi, Montalto, Altieri, Strozzi, Olgiati der neuen Stadtbebauung zum Opfer gefallen.

Die Vigna di Papa Giulio 1550—55 ist keine typische sondern eine persönliche Schöpfung. Vasari erzählt glaublich, daß er die Einfälle Julius' III. zu Papier brachte, daß Michelangelo die Zeichnungen prüfte und verbesserte und daß Vignola darnach die Ausführung leitete, durch immer neue Einfälle des Papstes gestört. Vor allem kann man sich keine Vorstellung von der Umgebung mehr machen. Dieser berühmte „Weinberg des Papstes", der auch S. Andrea (S. 14) und das Kasino an der flaminischen Straße umschloß, ist ganz verwüstet, z. T. von dürftigen Nutz- und Wohnbauten eingenommen, z. T. öde Verlassenheit, worin man vergeblich die ländliche Muse sucht, die den Papst zu seinen baulichen Phantasien begeisterte. Zunächst schreckt den Ankömmling ein im Einsturz begriffenes Palästchen (Abb. 31) von überaus zierlichen, ganz unrömischen Formen, dessen

Abb. 31. Villa di Papa Giulio. Kasino

Abb. 32. Villa di Papa Giulio. Nymphäum

mittleres Risalit das Tor, einen Balkon und reizend umrahmte Fenster enthält, an der abgeschrägten Ecke einen Nischenbrunnen von 1701. Dies ist das Kasino, welches bis ins 19. Jahrhundert vornehmen nordischen Gästen, die über Ponte Molle kamen, als erstes Absteigequartier diente. Die Vigna selbst, welche tiefer zurück im Tälchen liegt, wiederholt mit geringen Variationen die Fassade des Kasinos und ist innen als Landhäuschen einfach, bequem, mit einigen schönen großen Sälen (s. u.), eingerichtet. Die julianischen Grillen und Träume beginnen im Hof. An das Vestibül setzt sich eine halbrunde Säulenhalle; im Hintergrund ein wunderliches Lusthaus, das im offenen Höfchen ein Bad (Nymphäum) einschließt (Abb. 32). Man steigt auf halbrunden Treppen zu einer Plattform und auf Spindeltreppen zu dem Wasserkanal nieder, der sich unter einer witzigen Hermengalerie hinzieht. Darüber geht ringsum eine Balustrade, um in das Wasser herabzuschauen. In der Mittelachse sind beiderseits offene Loggien eingelegt, die oberen auf zierlichen Säulchen mit Rundbogen in der Mitte, die bekannte Vasarische Travee. Wenn dem Papste die Idee der antiken Nymphäen vorschwebte, so ist die vorliegende Fassung doch keine Nachahmung irgend eines antiken Monuments sondern eine Neuschöpfung, völlig geeignet, um in der römischen Sommerhitze Kühle, Stille und ländliche Aussicht zu genießen. Doch keiner der Nachfolger hatte den gleichen Sinn und in der Folge erlitt die Villa die niedrigsten Schicksale. Es lag wohl

Abb. 33. Pirro Ligorio, Villa Pia in den vatikanischen Gärten (1560)

daran, daß Pius IV. dem Bedürfnis eines stillen Abendaufenthaltes in nächster Nähe, in den vatikanischen Gärten abgeholfen hatte. Die Villa Pia (1560 [Abb. 33]) ist der Schauplatz der „vatikanischen Nächte", die Pius IV. mit seinen Freunden in schöngeistigen und frommen Gesprächen zu verbringen pflegte. Und Pirro Ligorio, der Schöpfer der Villa d'Este in Tivoli, hat dieser attischen Stimmung Ausdruck gegeben durch Formen reinster nnd anmutigster Renaissance. Die Anordnung ist höchst malerisch. Über einem Grottenbrunnen ein beiderseits offener Vorpavillon und zwei seitliche Treppen, die in der Querachse durch schöne Tore auf eine ovale Terrasse führen. Der Boden buntgepflastert, die Brüstungen von Steinbänken begleitet und mit Urnen belebt. In der Mitte ein zierlicher Brunnen. Rückwärts an der vierten Seite das „Kaffeehaus" mit einer Halle und prächtigen Sälen, alles in strenger Symmetrie, die nur durch ein hinten links „in holder Zufälligkeit" angesetztes Türmchen mit oberer offener Loggia unterbrochen wird. Nicht nur der Pavillon, auch die Fassade des „Kaffeehauses" trägt ein ganz hochzeitliches Kleid. Köstliche Ornamentstreifen, Nischen, Medaillons und plastische Füllungen der heitersten Erfindung machen den Eindruck eines kostbaren geschnitzten Elfenbeinkästchens. Dies war also noch möglich inmitten aller Reaktion und Entsagung. Die Lage der Gärten ergab die Gliederung in aufsteigenden Terrassen von selbst: An tiefster, windgeschützter Stelle der ganz schattenlose Ziergarten mit figurierten Blumenbeeten und Brunnen in streng geometrischen Linien. Das Wäldchen darüber war alter Bestand und ist damals wohl nur frisiert worden. Doch ist der Zusammenhang wesentlich für die reine Märchenstimmung, die in hellen römischen Mondnächten hier herrschen mag. Weit romantischer im eigent-

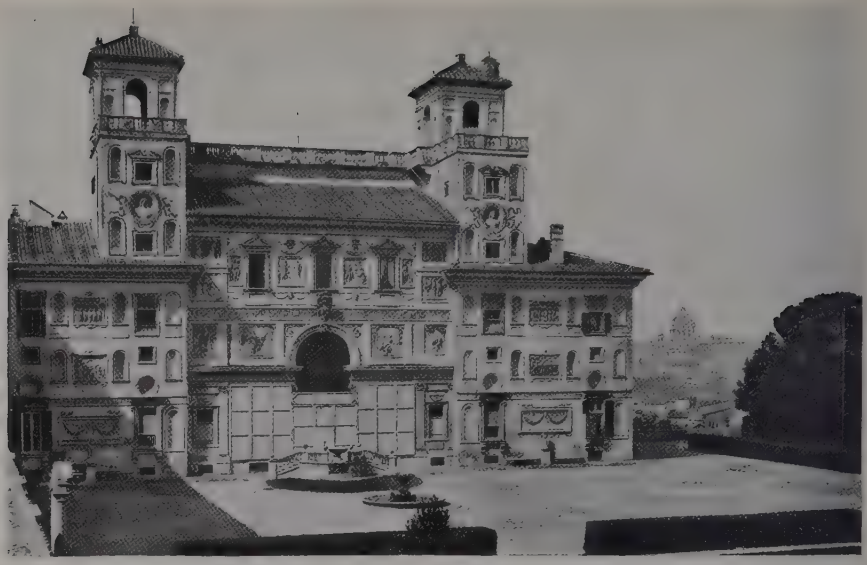

Abb. 34. Annibale Lippi, Villa Medici (1574). Gartenansicht

lichen Sinn müssen die Farnesischen Gärten am Palatin, die Vignola für Paul III. anlegte, gewesen sein. Vom Tor (beim Titusbogen) wies der Hauptweg durch vier Terrassen zum Kasino hinauf. Beiderseits mit verschlungenen Wegen die berühmten Rosengärten, deren Flor im Frühling und Herbst so entzückend war, und zwei schräggestellte Vogelhäuser. Dies alles ist den Ausgrabungen zum Opfer gefallen. Aber das Kasino mit Terrasse, Brunnengrotte und gebrochenen Doppeltreppen zu den oberen Gärten im Schatten riesiger Pinien und Steineichen ist immer noch ein träumerisches Plätzchen.

Als vollendetes Muster und feinste Blüte der stadtrömischen Villenkunst können wir Villa Medici ansehen, die alle Reize der Kunst und Natur, rauschende Wässer ausgenommen, vereinigt. Sie wurde seit 1560 von Annibale Lippi für den Kardinal Ricci da Montepulciano gebaut, dann von Leo XI., als er noch der Kardinal Alessandro de' Medici war, angekauft, später toskanische Gesandtschaft, seit 1801 französische Akademie. Ein späterer Meister würde gewiß anders disponiert haben. Lippi setzte das Kasino an die Straße und gab ihm nach außen die mürrisch abweisende, nichtssagende Fassade der gleichzeitigen Paläste, aus welcher nur zwei Loggien mit voller Rundsicht über die Stadt und die Hügel herauswachsen. Die Gartenseite (Abb. 34) ist um so reicher und gelenkiger. Der mittlere Teil mit offener Säulenhalle üppig dekoriert, die Flanken niedriger, ohne Verband, aber in halber Breite mit Pavillons in den Dachlinien bekrönt. Im ganzen eine lockere, malerische, wie zufällige Komposition, die durch den Wechsel der Öffnungen, Nischen, Stuckierungen und Bildfelder mit antiken Reliefs noch lebendiger, prickelnder wird. — Der Garten war die erste große Schöpfung dieser Art, die Haupterstreckung in der Querachse vom Pincio bis zur Via Pinciana, entlang der alten, hohen

Abb. 35. Giov. Vasanzio, Kasino der Villa Borghese (1612)

Stadtmauer. Die Dreiteilung ist noch deutlich erkennbar. In der Mitte das Parterre, quadratische Blumenbeete mit Buchs eingefaßt. Die Schönheit und Seltenheit der Blumen war durch Europa berühmt. Springbrunnen, ein Obelisk und zahlreiche Statuen waren zum Schmuck aufgestellt, wovon in der heutigen Verwilderung noch einige Reste zeugen. An der Mauer eine Pinienreihe; die Ostgrenze bildet den Unterbau der Terrasse, eine feingegliederte Loggia, von deren Plattform sich eine Aussicht durch Kulissen erschließt, besonders günstig nach rechts zwischen dem Kasino und der Pinie auf die Peterskuppel. Die Terrasse nimmt das Boschetto ein, jener berühmte Steineichenwald, der in Rom ohnegleichen ist. Aus dichtem Unterwuchs von Buchs und Lorbeer steigen die knorrig verästelten Riesen auf und bilden ein Blätterdach, das selten ein Sonnenstrahl durchdringt. Aus Schweigen und Dunkel gelangt man zu dem Stufenhügel des Belvedere und die hohe zerbröckelnde Treppe emporsteigend in helles Licht und weite Freiheit. Der Hügel, in alten Quellen bald Mausoleum, bald Parnaß genannt, ist von Zypressen umstanden und war von einem Apollotempelchen bekrönt. Nahebei eine Kaskade. Der westliche Teil nach dem Pincio zu war nach alten Beschreibungen und Stichen zu urteilen Ziergarten mit Heckenfiguren, die Quartiere durch hohe, als Arkaden beschnittene Buchsbaumwände begrenzt und mit einzelnen lichten Bäumen bestanden, die Kreuzungen durch Hermen und Bänke betont. Jetzt machen die Bäume einen dichten Park. Irgendwo, an einem beschlossenen Ort, unter einem Rundtempelchen standen auch bis 1771 die 15 Figuren der Niobiden zu einer Gruppe vereinigt, deren Wirkung in freier Luft ergreifend gewesen sein soll.

Was hier z. T. verändert, verwildert und verwachsen ist, den richtigen geometrischen Kunstgarten findet man noch beim Quirinal. Die hohe Aussichtsterrasse nach Westen mit einigen Balkonen und Rosenlauben nimmt der sonnige Blumengarten ein. Rückwärts vom Palast ein scheinbares Schachbrett von Strauch-

Abb. 36. Villa Borghese, Salone

und Blumenquartieren. Aber man wird leicht erkennen, daß ein überlegter Wechsel, ein stetiger Übergang der beschnittenen Buchsbaumwände und Heckenfiguren, der Laubgänge und Baumarten vom Niederen zum Hohen, vom Hellen zum Tiefschattigen, vom Gradlinigen zum Wildwuchs durchgeführt ist. Alles in einer Ebene und ohne jeden Steinbau. Hier auch in dem Lorbeerwäldchen noch ein Beispiel der einst so beliebten Vexierwässer, ein Rondell, das durch einen Hebeldruck mit feinen Wasserstrahlen übersprüht wird. (Die reinliche Vierteilung des Gartens in ein Blumen-, Figuren-, Wasser- und Hainquartier bietet noch völlig unberührt die Villa Muti bei Frascati, wo in räumlich klarer Folge und Trennung, jedesmal in anderer steigender Höhenlage, die vier Zonen der Gartenkultur wahrhaft klassisch nebeneinander ausgelegt sind.) Eine sehr anschauliche Beschreibung der berühmten Wasserwerke des Quirinals unter der Terrasse (mit Zeichnung) gibt Heinrich Schickhardt, der 1600 mit dem Herzog von Württemberg in Rom war; er fand da einen kleinen Weiher, zwei Wandbrunnen und eine Grotte. „Zu hinderst in dieser Vertiefung hat es ein Orgel mit 4 Register, welche von dem Wasser getrieben würt, ganz kinstlich gemacht; hat Busonen (Posaunen), ein Vogelgesang. Wan es geht, laut es ganz lieblich. Wan dan dis Gemach vol Frawencemer oder anderer Perschonen steht und dem Werkh zuheren, kan man ein Hanen ziehen, so würt das ganz Gemach von unden herauf vol Wasser. Dan der Boden, welcher mit kleinem gefarbtem Kis besezt, vol Korle, so alle Wasser geben, gemacht. Zu beden Seiten neben der Orgel hat es Vertieffungen, darin Bilder schier lebensgros uff Napffen wie Bergschrofen stehen, die alle Wasser geben. Zwischent den Bildern ist es mit Säulen, wie auch oben das ganze Gewelb mit Historien, alles von ge-

Abb. 37. Villa Borghese, Das Vogelhaus

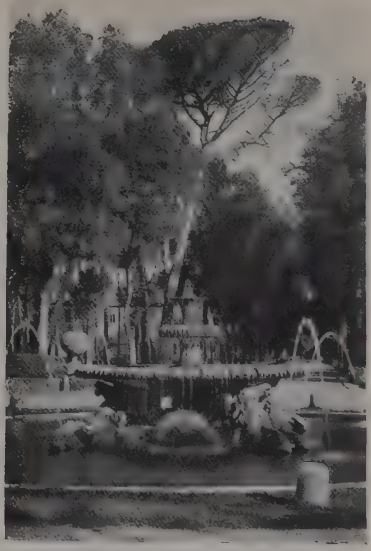

Abb. 38. Villa Borghese, Vierpferdebrunnen

farbtem Kis gemacht. Uff dem runden Gestafel hat es uff Posamenten 16 zimlich grose stainene Krieg, die alle oben heraus über sich Wasser geben. Hat under jedem noch 2 oder 3 Schalen wild wie Gebirg gemacht. Felt das Wasser so von einer Schalen in die ander, ist alles schen und herlich anzusehen. Des Wassers ist gar vil, wirt 20 Welsche Meilen herzu gefiert in Canalen." Er sah dann noch eine Kaskade und im obern Garten ein „Lustheusle, so mit Grienem überwachsen, darinnen ein Spritzbrunn mit 2 grosen marbelstainen Schalen, ein wol verwachsen Waldle von Lorberbomen, einen wilden gemachten Berg, davor einen schenen Plaz, so mit Gewechs wie Mauren umfangen, hat vertieffte Muschlen, darin marbelstaine Bilder stehen. Ist in Suma alles dahin gericht, das under dem Grienen in der Kiele bey vil und mancherlei Spritz- und Wasserwerkh zu spazieren."

Der Stolz und die Freude Roms ist Villa Borghese, nach Größe und heutiger Benutzung ein echter Volkspark. Scipio Borghese, der lebensfrohe und mit Reichtümern überhäufte Kardinalnepot Pauls V., begann 1609 das Gelände um eine einsame Vigna zusammenzukaufen. Das Kasino (Abb. 35), an einer Wegkreuzung von Porta Pinciana und Porta Salaria her ist 1612—20 von Hans v. Xanten (Vasanzio) errichtet, 1782 vom Fürsten Marcantonio Borghese erneuert worden. In der allgemeinen Disposition ist Villa Medici maßgebend gewesen, nur springen die Flanken so weit vor, daß das Vestibül dazwischen Raum erhält. Aller Schmuck ist auf die Mitte geworfen. Ein viereckiger Platz davor wahrt den Abstand, eingefaßt von einer prachtvollen Dockenbrüstung, an den Wegmündungen Postamente mit antiken Statuen, die unteren gleich als Brunnen benutzt. Vor der Rückfront ein großes Brunnenbecken und ringsum eine ganze Galerie antiker Reste und

Abb. 39. Villa Borghese, Der See mit dem Asklepiostempelchen

Statuen unter Lorbeer- und Oleanderalleen. Das Untergeschoß des Hauses war schon vom Gründer für seine kostbare Antikensammlung bestimmt und demgemäß ausgestattet. Napoleon plünderte sie gründlich, doch sind die Lücken durch Neufunde seitdem ergänzt. Man erkennt die Absicht am deutlichsten in der Dekoration des Salone (Abb. 36). Die Wände sind tapetenartig mit hellen, freudigen Arabeskenstreifen bemalt, darin die vornehmsten Aufstellungsorte als Nischen behandelt. Über dem Sims ragt eine Art gemalte Attika in das große Deckengemälde hinein, das nun die kräftigsten Farben verträgt. Weit kostbarer dahinter die Galeria, ein Meisterstück der Inkrustation. Rötliche, gelbliche, bläuliche, gesprenkelte Marmorbekleidungen und Vergoldungen, Pilaster mit Medaillons auf blauem Grund machen eine zarte, lebhafte Farbenharmonie. Die Decke ist kassettiert und mit Grotteske besetzt bis auf ein tieftoniges Mittelbild (Galathea und Polyphem). Lauter Mythologisches in den Deckengemälden der Nebenräume und im Obergeschoß, wo der Kardinal ein Leben der feinsten Geselligkeit, Festlichkeit und Gastfreundschaft führte wie in den goldenen Tagen der Renaissance. Von Rom sah man nichts, damals wohl überhaupt kein bewohntes Haus. Der Blick aus den Fenstern streift über Baumwipfel, Hügel und die öde Campagna bis zu fernen bläulichen Bergen.

Die Terrasse in der Verlängerung des Kasino ist geteilt durch zwei Vogelhäuser (Abb. 37), worin weiße Turteltauben und andere Seltenheiten gehalten wurden, wie man auch in den Gärten die schönsten Blumen wechselnd ausstellte. Die Architektur dieser Kleinbauten ist entsprechend üppig, reich stukkiert. Die weitere Umgebung und Parkanlage hat sich aber durch Neuerungen und Zerstörungen, am schlimmsten 1849, so geändert, daß nur das Gelände und die Hauptlinien geblieben sind. Alte Beschreibungen lesen sich wie Märchen. Nur der nächste Abschnitt vor und unter dem Kasino (bis zum Brunnen der Seepferde [Abb. 38]), war mit gradlinigen

Baumquartieren durchkomponiert (un bois très-curieux, planté en forme d'Architecture), jetzt auch verwachsen. Das übrige war Wald mit wechselndem Bestand, eine breite Zone Pinien, die sich noch jetzt sehr gelichtet von Porta Pinciana bis zur „mittelalterlichen Burg" herabzieht, dann Ulmen und Steineichen, früher auch ein Gehege von Ginster, ein Weinberg. Darin waren zerstreut die Gehege, Weideplätze und Teiche für Hasen, Rehe, Hirsche, Pfauen, Schwäne und Strauße, Jagdhäuser und Vogelherde, auch wieder geschlossene Ziergärten und Palästchen. Man kann sich diesen Charakter eines Jagdgebietes heut nicht mehr recht vorstellen. Noch im 17. Jahrhundert ist der Zirkus (Piazza di Siena) angelegt, der früher einen Obelisken auf reich plastischem Sockel in der Mitte hatte, wohl auch das runde Dianatempelchen als Gegenpunkt des Seepferdbrunnens und andrerseits der „Tempel der Faustina", aus antiken Fragmenten zusammengesetzt, welcher der Allee am Giardino del Lago als Abschluß dient. Dieser Seepark ist die Perle. Natur- und Kunstdinge sind hier gedrängter, Licht- und Schattenteile, tiefdunkle Laubkronen und üppiger Blumenflor wechseln effektvoller; ein plätschernder Tritonenbrunnen, einige Sarkophage, ein kleiner Obelisk zwischen Schlangenwegen regen die Empfindsamkeit an. Und so in stiller Beschauung, in erster Morgenfrühe muß man auch den buchtigen See mit dem klassizistischen Asklepiostempelchen sehen (Abb. 39), nicht unter dem Geschrei der römischen Jugend und der schnatternden Wasservögel, die sich gegenseitig überbieten. In der angrenzenden Gärtnerei kann man bestaunen, was römisches Klima bei sorgsamer Pflege vermag. Aber diese Umgebung bis hinunter nach Porta del popolo ist schon Neuzeit, zum Teil erst 1830 zuerworben und vom Fürsten Camillo klassizistisch, stilsammelnd, im Geist Ludwigs von Bayern, gestaltet. Der Eingang, ein Propyläentorbau, ist nicht so steif geraten wie manches andere in dieser Zeit; ein Ölbaumtunnel führt gerade auf die stattliche Äskulapgrotte unter riesigen Ulmen (Abb. 40). Links am Hang ein italienisches Bauernhaus (Fondiaria). Der Weg teilt sich. Der linke Arm führt durch einen nachgeahmten, sehr nüchternen Severusbogen zum Giardino del Lago, der rechte durch ein ägyptisches Pylonentor zur neuen Verbindung mit dem Pincio

Abb. 40. Villa Borghese, Äskulapbrunnen

Abb. 41.
Obelisk und Brunnen auf dem Pantheonsplatz

und weiter zum Denkmal Goethes, der als Deutscher diesen Gartenwald so segensreich empfand.

Straßen, Plätze und Brunnen.

Man muß sich allerdings das Rom der Renaissance etwa nach dem Plan Bufalinis von 1551 vergegenwärtigen, um die gewaltigen Um- und Neubildungen des Barock zu begreifen. Die Stadt war zusammengedrängt in die Tiberschleife, der Fuß der Hügel die Häusergrenze, mehr als drei Viertel innerhalb der Mauer Trümmer und Einöde. Es gab nur fünf moderne gerade und breitere Straßen, die größeren Plätze waren noch unfertig, ungepflegt, mehr Häuserlücken als Kunstgebilde wie heute etwa noch das Forum boarium. Die kleineren vor den Palästen und Kirchen gingen voran, Piazza Borghese, Colonna, Farnese, Cairoli, Gesù u. a. Die Neugestaltung des Kapitols war auch städtebaulich eine vorbildliche Tat. Und nun trat Sixtus V. mit seinen großen und reifen Plänen hervor. Sein Werk ist der riesige Kreuzweg, der die Hügel durchschneidet und bei Quattro Fontane kreuzt: Die eine Linie von S. Trinità dei Monti bis S. M. Maggiore, an beiden Enden mit Obelisken besetzt, die andere von Porta Pia bis zu den Rossebändigern vor dem Quirinal, die er neu aufstellen ließ. Vom Lateransplatz ist schon gesprochen. Auch hier ein Obelisk mit einem Brunnen kombiniert (1588), wie Pius auch den vatikanischen von der Seite der Kirche auf die Mitte des Platzes versetzte (1586) und den flaminischen vom Zirkus Maximus auf die Piazza del Popolo brachte. Das alles sind Linien und Punkte, die in späteren Kristallisationen erst ihre Tragweite erwiesen. Sein größtes Verdienst war aber die Wasserversorgung der Hügel durch eine neue Leitung, die Acqua Felice, deren eine Mündung er mit dem ersten großen Brunnenwerk Roms, dem Mosesbrunnen schmückte.

Brunnen hatte die Renaissance nur wenige geschaffen. Man behalf sich mit Sarkophagen oder antiken Porphyrwannen wie auf Piazza Farnese. Das Frühbarock ist um so produktiver, namentlich draußen in den Landvillen. Für den freistehenden Stadtbrunnen traf Giacomo della Porta die angenehmsten Formen. Mehrfach zeichnete er breite, bauchige Becken, aus deren Mitte eine Pokal- und aus diesem eine Pilzform steigt. Eine kurze dicke Wassergarbe pläschert dann mehrmals nach allen Seiten herab. So vor S. M. in Monte, auf Piazza Guidea, ehemals auch auf Piazza Colonna, del Popolo und della Rotonda (1575). Hier ist nur

das Becken mit den wasserspeienden Fratzen erhalten, den mittleren Pokal ließ Clemens XI. durch einen kleinen Obelisken auf einem neuen Sockel ersetzen, der übrigens einen famosen Linienschwung hat (Abb. 41). Größer und lebendiger ist die Fontana del Moro auf Piazza Navona, ein unteres Becken, versenkt unter das Straßenniveau, auf dem Rand des oberen wieder die speienden Fratzen und mitten im Wasser vier blasende Tritonen, die Mitte ersetzt durch Berninis Neptun, der einen Delphin zwischen die Beine klemmt. Das Schalenmotiv bildet auch den Kern des reizenden Schildkrötenbrunnens auf Piazza Mattei (1585 [Abb. 42]). Die geschmeidigen Jünglinge, die Delphine und Schildkröten in Bronze (von Taddeo Landini) sind etwas gekünstelt zusammengebracht, bieten aber die schönsten Linien und Überschneidungen und mit dem gelblichen Marmor zarte Farbenkontraste. Das Wasser fließt, der Zierlichkeit entsprechend, nur in dünnen Strahlen. Ein Vierschalenbrunnen nach Art eines Tafelaufsatzes findet sich im Hof des Palazzo Gabrielli.

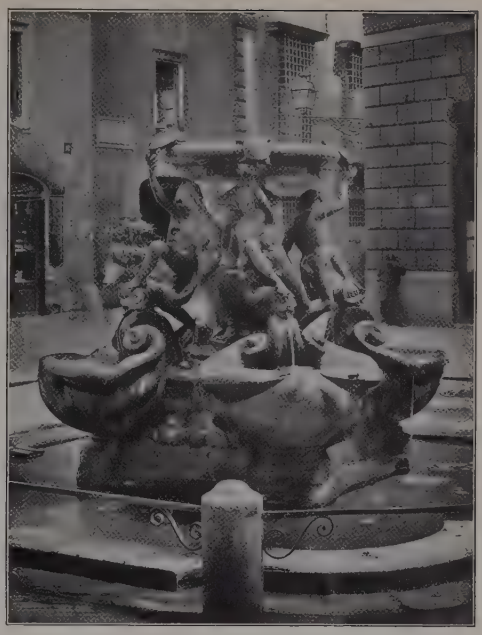

Abb. 42. G. della Porta und T. Landini. Fontana delle Tartarughe. Piazza Mattei

Nun also die Acqua Felice von 1587 (Abb. 43). Sie sollte wie eine Palastfront den Platz schließen. Dom. Fontana fiel nichts besseres als eine dreiteilige Arkade ein, ein ganz gutes und fruchtbares Motiv. Nur hätte er sie nach oben durchkomponieren sollen! Die Attika mit der breiten Inschrift lastet wie ein Block darauf. Man vermißt zu sehr die Gelenke, die Verkröpfungen, den Zug nach oben. Zumal bei der gefährlichen Nachbarschaft von S. M. della Vittoria, die alles hat, was hier fehlt. Die gutverteilte Plastik kann den lahmen Eindruck nicht retten. Man wird den Gedanken höher schätzen als die Ausführung, nach all den mythologischen Einfällen einmal eine biblische Erscheinung: Moses, der in der Wüste aus einem Felsen Wasser schlägt und das Volk und Vieh zur Rechten und zur Linken tränkt. Das letztere ist im Relief ganz hübsch erzählt. Aber der Moses ist freilich niemand anderes als der aufgerichtete Moses Michelangelos, mit der Rechten zwecklos in die Luft streichend. Das untere Becken mit den vier speienden Löwen ist erst später zugekommen.

Die andere Stadtseite und Trastevere versorgte Paul V. 1612 durch eine lange Leitung aus dem Braccianer See und ließ sie erstmals rein des Prunkes wegen auf dem Janiculus über S. Pietro in Montorio austreten. Die Prunkwand

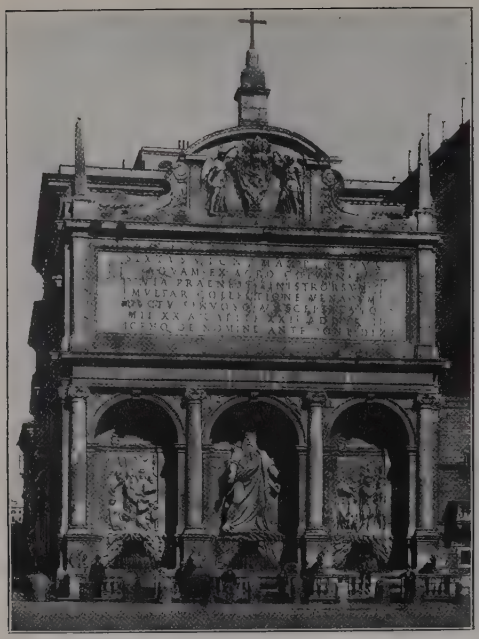

Abb. 43. D. Fontana, Moſesbrunnen (Acqua Felice)

Abb. 44. Giov. Fontana, Acqua Paola

(Abb. 44) iſt gewaltiger, breiter und höher und das Waſſer brauſt ganz anders aus den tiefen Toren hervor. Bekanntlich hat Goethe, der fürs Barock ſonſt ziemlich blind war, hübſche Worte gefunden, um den triumphierenden Eintritt des „friedlichen Ernährers“ zu ſchildern. Man wird nun leicht ſehen, daß der Aufbau nur eine Kopie der Acqua Felice iſt, etwas verbreitert durch zurückgeſetzte Nebentore, etwas verdickt wegen der Seitenanſicht, etwas ſchlanker in allen Verhältniſſen und lebendiger im Umriß. Die allegoriſche Plaſtik fehlt, nur das Wappen zwiſchen Engeln in der Ädikula kehrt genau wieder. Es iſt alſo ſehr wahrſcheinlich, daß Giovanni Fontana, der Techniker der Leitung, mit Hilfe Madernas den Plan entwarf und ausführte. Der Marmor entſtammt dem Minervatempel des Nervaforums, die Säulen ſind aus Alt-St. Peter genommen. Das pauliniſche Waſſer hat übrigens unten vor Ponte Siſto nochmals ein Triumphtor, in gleichen Formen auf eine Arkade reduziert und ſo viel wirkſamer, weil nun das Bild eines ſtattlichen Brunnenhauſes entſteht.

Abb. 45. C. Maderna, Fassade der Peterskirche

3. Das Hochbarock.

Schon mit der Jahrhundertwende (um 1600) bereitet sich ein Umschwung der Gesinnung in Kunst und Leben vor, der die Zeit des Tastens und Suchens, der zaghaften Unsicherheit und Trägheit beschließt und das stolze, selbstbewußte und prunkvolle Hochbarock heraufführt. Die ersten Jahrzehnte sind gleichwohl noch Übergangszeit. Zu viele Künstler der älteren Generation wirkten, wie wir sahen, ins neue Jahrhundert herüber, deren sich auch Paul V. Borghese und sein Neffe Scipio bedienten. Aber unter ihnen war auch der Neuerer, dessen Formensprache nun in volleren Tönen klingt, Carlo Maderna. Beide, der Papst und der Künstler, fanden sich in dem Weiterbau der Peterskirche (seit 1606), deren endgültige Gestaltung das Hauptinteresse der Folgezeit bildet. Aber Maderna verband sich auch dem barocksten aller Päpste, Urban VIII. Barberini (1623—44) durch die Grundlagen einer neuen Palastform im Palazzo Barberini (seit 1629). Mit Urban VIII. sind die Zuckungen und Bußübungen der kirchlichen Restauration endgültig vorüber. Der Nepotismus waltet schrankenloser als je. Während im Norden der große Glaubenskampf tobt, erschöpft sich der Kirchenstaat in ruhmlosen Fehden und rauschenden Freuden. Die Tage Leos X. schienen wiedergekehrt. Der Baueifer entflammte großartiger als je zuvor. Und jetzt fanden sich auch die Künstler, welche das bisherige Mittelmaß an Talent und Willen überragten.

Abb. 46. C. Maderna, Fassade von S. Susanna (1603)

Urban VIII. gebührt das Verdienst, das echteste Genie des Barock, Bernini, erkannt zu haben. „Groß ist Euer Glück", so begrüßte er den Cavaliere gleich am Tage seiner Wahl, „den Maffeo Barberini als Papst zu sehen, aber ebenso groß das unsere, daß der Kavalier Bernini in unserem Pontifikat lebt". Ihm gesellt sich als Schüler und Nebenbuhler der wilde und verrufene Borromini zu, der sich in der Nähe betrachtet als interessanter Geist erweist. Carlo Rainaldi, Alessandro Algardi und Martino Lunghi d. J. bilden die zweite Staffel der Hauptschöpfer, denen als Dekorateure Pietro da Cortona und der Jesuitenpater Andrea Pozzo zur Seite treten. Urbans Kunstgesinnung vererbte sich aber ungeschmälert auf seine beiden Nachfolger Innozenz X. Pamfili (1644—55) und Alexander VII. Chigi (1655—67), welche die Schatten und Schwächen ihrer sonstigen Erscheinung durch den Glanz ihrer Bauten vergessen machen. Diese zweite Hochblüte römischer Kunst gab Rom im wesentlichen seine heutige Gestalt und wurde von den Zeitgenossen mit Enthusiasmus empfunden. Die Stimmen mehren sich, welche Rom für die schönste Stadt der Christenheit erklären. Und in dem Maß wie Fremde aller Nationen die Süßigkeit des römischen Lebens priesen und in Scharen hier einkehrten, begann das Barock sich als „moderner Stil" über Italien und dann über ganz Europa auszubreiten. Die letzten Pontifikate des Jahrhunderts bedeuten ein Nachlassen und Ermatten nach den riesenhaften Anstrengungen, wie auch die führenden Meister, besonders die Giovantonio und Mattia de Rossi und Carlo Fontana sich nur in den festgemachten Gleisen fortzubewegen vermochten.

Carlo Maderna.

Wohin Carlo Maderna (1556—1629) strebte, zeigt sich gleich an seinem ersten selbständigen Werke, der Fassade von S. Susanna (bis 1603 [Abb. 46]). Sie hat mit dem Innern, einer einschiffigen, altchristlichen Kapelle, keinen weiteren Zusammenhang, sondern bildet eine Schauwand in direkter Abhängigkeit von S. Caterina dei Funari und vom Gesù (Abb. 17). Wir bemerken leicht, was hier durch Vereinfachung und Bereicherung gewonnen ist. In dreifacher Abstufung drängen die Flächen nach der Mitte vor und wachsen in demselben Maß an

plastischer Fülle. Hier zuerst Vollsäulen im Mittelrisalit des Untergeschosses, zur Verstärkung des Schattens ein wenig eingebettet. Sie wiederholen sich oben nur am Fensterrahmen, was eine wohltuende innere Pyramide ergibt. Alles Kleinliche ist aus den Füllungen verschwunden. Die Bildnischen treten reich und groß als Gegengewichte der mittleren Öffnungen auf. Die Verhältnisse sind schlanker geworden, wozu die knappen, aufschnellenden Voluten und die an sich unsinnige Balustrade auf dem Giebel wesentlich beitragen. Läßt man also überhaupt die „Fassadenmusik" gelten, wie sie Bramante eröffnete, so muß man auch die Folgerungen zugeben, die Verstärkungen, die auf den Eindruck des Notwendigen und Organischen abzielen, Gebälke, die wirklich lasten und Säulen, die etwas tragen können. In dieser Hinsicht ist S. Andrea della Valle (Abb. 47) wichtig, ein Bau, der nach neuerer Forschung Maderna ganz angehört. Er leitete ihn von der Grundlegung 1600 bis zu seinem Tode, wo die Fassade schon im Gang war. Sie wurde erst 1665 vollendet, die Kirche 1650. Der Grundriß ist fast genau der des Gesú, nur die Kreuzarme sind etwas verbreitert. Aber im Aufbau ist alles im neuen Geiste organisiert. Fast nur durch Abstriche, Vereinfachungen und Erleichterungen. Die Emporen unter und die Attika über dem Hauptgesims sind fortgelassen, das Gedränge um die Kuppelpfeiler gelöst, die gepaarten Pilaster in Pilasterbündel zusammengezogen und diese mit Verkröpfungen durch das Gesims hindurchgestoßen. Es ist derselbe Schritt, der einst von der bloß schichtenden und lastenden romanischen zur wachsenden, hochdringenden gotischen Bauweise führte. Wer Sinn für das Struktive in der Baukunst hat, wird hier volle Befriedigung finden und die wohlige Weiträumigkeit um so frischer atmen, als sie nicht durch späteren Ausstattungsprunk, nicht einmal durch Riesenaltäre gestört wird. In dem gleichen Streben nach Hochdrang ist auch die Kuppel gewachsen, mehr aus dem Dach gehoben und eiförmig gewölbt. Die Fassade ist wohl eine der wirksamsten Roms, nur beeinträchtigt durch die nackte Flanke, die aber früher durch Häuser verdeckt war. Wieder wie bei S. Susanna das Hochrelief der Glieder, das Vor- und Zusammendrängen nach der Mitte, diesmal auch im Obergeschoß. Aber neu ist die Verdoppelung

Abb. 47. C. Maderna, S. Andrea della Valle (1600—65)

Abb. 48. C. Maderna, S. Francesca Romana (1614)

der Säulen, die Durchstoßung der Horizontalen in lebendigen Verkröpfungen bis zum Giebel und die weitere Verschlankung der Verhältnisse. Man vergleiche besonders die hohen Sockel, die Stellung der Bildnischen und des Portals mit S. Susanna. Die Engel, welche die Voluten ersetzen, sind spätere Willkür.

Daß es Maderna in diesem Streben nach organisch geordnetem Hochdrang auch einmal mit dem Kunstmittel Palladios, der großen Ordnung versuchen mußte, ist leicht begreiflich. In S. Francesca Romana (Abb. 48) am Forum von 1614 liegt ein kleines aber entzückendes Beispiel vor. Die Fassade vor der viel älteren Kirche ist auch hier reines Schaustück, übrigens dicker genommen, unten als Vorhalle. Sonst alles Klarheit und Ruhe. Gegen das lärmende Hochrelief der beiden früheren Kirchen äußerste Verflachung, Linienhärte, geringe, fast versteckte Verkröpfungen. Vielmehr macht dies den höchsten Reiz, wie das hohe, schlanke Mittelteil mit gepaarten Flachpilastern vom Gesims der Abseiten durchsteckt oder durchwachsen wird. Aber doch nicht ganz. Der Triglyphenfries macht halt. Die Verhältnisse sind wunderbar abgewogen, das Gleichgewicht zwischen Breit- und Hochbau förmlich bis aufs Pfund ausbalanciert. Hier zuerst sind statt der sonstigen Endigungen freie Statuen verwandt.

Mit dem päpstlichen Hofbauamt fiel Maderna auch der Weiterbau der Peterskirche zu. Nicht künstlerische, sondern liturgische Gründe hatten schließlich den Ausschlag gegeben, die Zentralform Michelangelos zu verlassen und ein Langhaus vorzulegen, vor allem, um den alten geheiligten Raum der Konstantinsbasilika wieder zu überbauen. 1606 begann der Abbruch, 1615 fiel mit der bisherigen Schiedmauer im Triumphbogen auch der letzte Rest. Man hatte wenigstens jetzt soviel Verstand für die Vergangenheit, daß man die zahlreichen und kostbaren Denkmäler nicht wie zu Bramantes und Michelangelos Zeiten in die Fundamente vermauerte, sondern in die ganz finstere Unterkellerung, mit römischen Wohlklang sacre grotte Vaticane genannt, verbrachte, wo sie bis vor kurzem ganz unbekannt schlummerten. Im übrigen löste Maderna seine Aufgabe so gut es in den gebundenen Verhältnissen möglich war. Er gab dem Hauptschiff (Abb. 49) noch drei auf 26,9 m verbreiterte Joche und behielt das System Michelangelos — Breitpfeiler mit doppelten Pilastern, Gesims und kassettierte Tonne — bei, letztere

notgedrungen mit Fenstern in Stichkappen. Durch die berninische Inkrustation der Arkadenpfeiler und die angeklebten Riesenweiber in den Zwickeln geht freilich viel von der Würde und Größe verloren (Abb. 50). Die Seitenschiffe sind dagegen zu Korridoren herabgedrückt, durch die Masse der Kuppelpfeiler begrenzt und jochweis durch häßliche Flachbögen auf Säulen Berninischer Erfindung abgeteilt, durch ovale Kuppeln erleuchtet, so daß pittoreske, aber nicht sehr erfreuliche Einblicke und unruhige Lichtwechsel entstehen. Die Harmonie der Größe und Einfalt ist hier verloren gegangen. Zwei große selbständige Kapellen (del Coro und del Sacramento) und vier nischenartige Seitenkapellen begleiten die Nebenschiffe, ohne zur Gesamtwirkung etwas beizutragen. Daß St. Peter nun dem Eintretenden kleiner erscheint als es wirklich ist, kleiner z. B. als St. Paul, ist nicht zu leugnen.

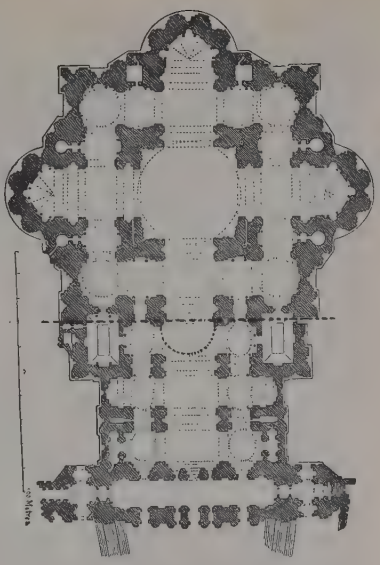

Abb. 49.
Endgültiger Grundriß der Peterskirche

Es liegt wesentlich an dem barocken Detail und der Gliederfülle der Nebenräume, die den Maßstab des Gewaltigen zerstören. Erst an der Kleinheit der Menschen merkt man, daß man sich „in einem der größten Räume der Welt" befindet.

Ein ähnliches Mißgeschick begegnete Maderna bei der Gestaltung der Fassade (Abb. 45), für die er doch das erprobteste Geschick mitbrachte. Michelangelos Riesenvestibül einer Ordnung wirkte auch hier nach. Aber nicht offen sondern geschlossen und verbreitert durch vorspringende Unterbauten für Seitentürme. Das Innere gestaltete Maderna zu einer der schönsten und würdigsten Hallen (Abb. 51). Das Äußere beherrschen die Säulen und Pilaster der großen Ordnung, die mittelsten vier unter einem Giebel vordringend. Sie wirken bedeutend, wenn zufällig die Zwischenräume im Schatten liegen. Sonst stört die Zwischenmauer mit ihren drei ungleichen Geschossen, ihren beständig wechselnden Öffnungen und Einschachtelungen peinlichst den großen Ton. Man muß allerdings gerecht sein und die Zwangslage bedenken. Gefordert war eine Benediktionsloggia über der Halle, die Michelangelo ignoriert hatte. Diese drückte nun wieder so stark auf das Untergeschoß, daß bei den kleinen Intervallen nicht einmal anständige Portale möglich waren und doch noch Raum für ein Mezzanin übrig blieb. Man hat die Empfindung, daß sich etwas Fremdes, Unkirchliches, das Gesicht des Palaststils durchdrängt. Und die schwerlastende Attika kann diesen Eindruck nur verstärken. Ein Unglück war es, daß weder Madernas noch Berninis Türme ausgeführt wurden. Sie würden wie bei S. Agnese wenigstens die Silhouette gerettet haben.

Von den Palastbauten Madernas interessiert zunächst eine Jugendarbeit, Palazzo Mattei di Giove (1602 [Abb. 52]). Das Äußere ist wie üblich groß und arm. Aber der Hof ist entzückend. Die Eingangsfront ist in Arkaden auf-

Abb. 50. C. Maderna, Das Innere der Peterskirche (1606—14)

gelöst, die Rückfront durch ein Gartentor ersetzt, das auf Brunnen und Grotten blicken läßt. Und eine Fülle antiker Plastik, Freifiguren, Büsten, Reliefs, Ornamente belebt die Wände in freimalerischer Ausbreitung. Auf Palazzo Barberini kommen wir gleich zurück. Auf dem Petersplatz vergesse man nicht, unter den beiden stäubenden Springbrunnen die Becken selbst zu betrachten, überaus edle Weiterbildungen von Fontanas Schalenbrunnen. Und in den vatikanischen Gärten rühren die naturalistischen Wasserkünste von ihm her, „von Bastionen eingefaßte Grotten, Terrassen mit Höhlen, aus denen Drachen Wasser herorspeien, ein Schiff — la Galera — als Quell unzähliger Wasserstrahlen" usw.

Lorenzo Bernini.

Lorenzo Bernini (1599—1680) war schon der gefeierte Bildhauer, als Urban VIII. in ihm seinen Michelangelo entdeckte. Es galt nun das ungeheure unter Paul V. nahezu fertige Haus St. Peters wohnlich zu machen und auszustatten. Der erste Gedanke war ein würdiger Altarbau. Bernini wurde damit betraut, 1633 ward sein gewaltiges, aus den Bronzedecken des Pantheon gegossenes Tabernakel (Abb. 53) aufgestellt, begrüßt von einem Sturm der Begeisterung und dann ebenso maßlos als Sinnbild barocker Verirrung geschmäht. Der erste Eindruck ist auf Heutige entschieden ungünstig, wenn man nicht heucheln will. Diese züngelnden geschraubten Linien, diese flatternden Baldachintücher, welche als Gebälk gelten wollen, diese wunderlichen Voluten, die von Engeln an Lorbeerketten

Abb. 51. C. Maderna, Vorhalle von S. Peter (S. 47)

ausgezogen werden, dies läßt sich unter keinen Begriff von Architektur mehr unterbringen und ist anstößig in der ernsten Umgebung, scheinbar eine flüchtige Festlaune, die morgen wieder abgebrochen werden kann. Aber bei näherer Überlegung wird man finden, daß eben dies Anstößige wohl überlegt und gewollt ist, die einzige Möglichkeit, um in dem grandiosen Rahmen selbständig zu wirken. Der Altar des Papstes über dem Grabe des Apostelfürsten sollte schon beim Eintritt als Mittel der Kirche bedeutend sein, daher die Riesenmaße, 29 m Höhe — was niemand glauben wird, die Höhe des Palazzo Farnese (Abb. 7) — und er sollte doch den Kuppelraum nicht verbauen, daher die lockeren, durchsichtigen Formen. Und so mögen sich alle Unzufriedenen die Frage vorlegen, wie man es hätte besser machen können. Es kam nun noch gleich (seit 1630) die Füllung der großen leeren Nischen in den Kuppelpfeilern hinzu, worüber sich Burckhardt so sehr aufregte. Urban VIII. fand dafür ein ganz hübsches Programm: Ausstellungsorte der vier großen Reliquien, welche die Kirche noch besaß, die hl. Lanze, das Schweißtuch der Veronika (volto santo), das hl. Kreuz und das Haupt des Andreas. Und Bernini führte dies mit der ganzen Kraft seiner jungen und beweglichen Einbildung aus (Abb. 53 rechts). Oben Balkone, Türen, Baldachine, wozu er die gewundenen Säulen des alten Hochaltars verwandte, und Engelschwärme, welche Abbilder der Reliquien umquirlen, unten die Statuen der hierzu gehörigen Personen (Longinus, Veronika, Helena und Andreas) alle so breit und bewegt, daß sie die Nischen ziemlich füllen. Freilich muß man zugeben, daß auch dies teils durch Zierlichkeit teils durch Ge-

Abb. 52. C. Maderna, Palazzo Mattei di Giove (1602) (S. 48)

spreiztheit völlig gegen den erhabenen Rahmen verstößt. Aber vom jungen Bernini eine Füllung im Stil Bramantes verlangen, das ist widersinnig. Wie selbstbewußt er sich in diesem Haus der klassischen Renaissance als Herr und Meister einer neuen Zeit fühlte, zeigte er nicht nur in der Verzopfung der Hauptarkaden (S. 47) und der Seitenschiffe, die er erst 1647—53 mit den bunten Marmorsäulen, Flachbögen und pamphilischen Wappen in einen wahren Palastgang verwandelte, sondern trotzig und frech im letzten Augenpunkt der Kirche, in der Ausrüstung der Hauptapsis mit dem „Stuhl Petri" (1661—64 [Abb. 53, links im Hintergrund]). Hier ist das Architektonische bis auf ein paar belanglose Wandsäulen überhaupt unterdrückt. Dafür tritt ein plastisches Altarbild in der robusten Manier Rubens' ein: Die vier Kirchenväter halten freischwebend an Volutenfüßen den überaus zierlich und geistvoll komponierten Thronstuhl, der die sagenhafte Kathedra Petri umschließt und nachbildet. Darüber ein toller, strudelnder Engelkranz, der um das gelbverglaste Mittelfenster wirbelt. Wolkenballen dampfen aufwärts, bronzene Lichtstrahlen, hart wie Kristalle, schießen hindurch, aufwärts und abwärts über die erhaben ruhigen Wandgliederungen Michelangelos hinweg. Man kann auch hier die Größe und Freiheit der Erfindung, den Rausch der Bewegung, die Fülle der Motive, das perspektivische Geschick nur schlechthin bestaunen, aber man darf auch sagen, daß Bernini alle seine großartigen Kunstmittel hier bis zur letzten Möglichkeit mißbraucht hat, um sich Geltung zu verschaffen und das Erhabene durch das Bizarre zu übertrumpfen.

Abb. 53. Bernini, Das Tabernakel, die Nischen und der Stuhl Petri in S. Peter

Seit 1688 war Bernini am Werke, die Fassade Madernas mit den schon geplanten Türmen zu krönen (Abb. 54). Er vollendete nur den nördlichen in ganz neuen Formen: Ein offenes Geschoß für die Glocken, ein geschlossenes und eine Laterne mit großen Fenstern. Man muß gestehen, daß die freien Säulen, die starken Gesimse und Verkröpfungen, die Bekrönungen und Endigungen einen entzückenden Umriß ergeben, der durch Leichtigkeit und Grazie einen famosen Gegensatz sowohl zu dem massigen Unterbau wie zur ruhigen Größe der Kuppel bildet. Aber das Unglück wollte es, daß sich die Fundamente senkten. Trotzdem Bernini

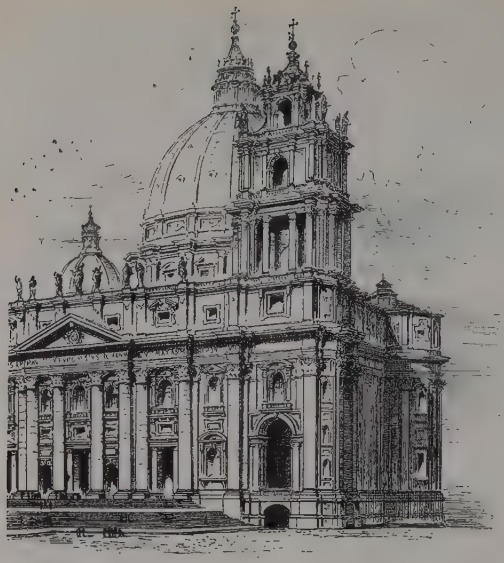

Abb. 54. S. Peter mit Berninis Türmen

hieran ganz unschuldig war, gelang es den Hetzereien seiner Gegner, ihn aus seiner Vertrauensstellung zu entfernen. Ja, er ward verurteilt, den schönsten Turm Italiens 1649 selbst abzutragen. Die Säulen wurden später bei den Vorhallen der beiden Kirchen am Volksplatz, die übrigen Trümmer beim Bau der Vorhalle von S. M. in Trastevere verwandt (s. u.).

Aber der gekränkte Meister hatte bald die Genugtuung, dieses Unglück und alles was an der Fassade versehen war, soweit es in Menschenkräften stand, durch den Bau der Kolonnaden (1656—63) wieder gut zu machen (Abb. 55). Schon lange erwog man den Plan, den Petersplatz, wo sich an den Festtagen ganz Rom und die Tausende der Pilger zum Empfang des päpstlichen Segens zusammendrängten, würdig zu umbauen, und man dachte zeitweilig an Paläste mit Säulengängen. Aber Bernini fand allein unter den Mitbewerbern und nach eigenen unzulänglichen Versuchen die erlösende Formel, welche Majestät mit Einfalt vereinigt, die wuchtige, dreischiffige, dorische Säulenhalle. Und hierbei benutzte er zuerst die Künste der Perspektive, um die Fassade zu heben und Scheinvergrößerungen vorzutäuschen. Er setzte die Verbindungsarme zwischen Platz und Fassade nicht gradlinig sondern schräg zusammenlaufend an, wodurch die Fassade enger und höher erscheint, und er gab dem Platz nicht die naheliegende Kreis- sondern die Querovalform, wodurch er harmlosen Augen eine Tiefe vortäuschte, die nicht vorhanden ist. Zugleich zwang er den Ankömmling da wo die Riesenzange sich öffnet, zuerst Halt zu machen nnd das Ganze zu überschauen. Das ist der richtige Abstand, wo der Platz, die Kolonnaden, die Fassade nur als Unterbau der göttlichen Kuppel erscheinen und die bedrohte Einheit wieder hergestellt wird. Aber auch für sich genommen sind die gewaltigen Säulenreihen mit ihren tiefen Schattenlagen, ihren wechselnden Durchblicken und Krümmungslinien ein Meisterwerk ersten Ranges, vor dem sich alle Lästerer Berninis tief verneigt haben. Ungewollt aber höchst wirksam ist der Gegensatz der Hintergründe: Rechts die hohen, trockenen Fronten der vatikanischen Bauten, links das Grün der Villa Cesi und des Janikulus.

Ein gleichzeitiges Meisterstück der Perspektive schuf Bernini 1663—66 in der Scala regia des Vatikan (Abb. 56). Hier gelang es ihm, einen engen und finsteren Raum in ein barockes Prunkstück zu verwandeln, indem er den Treppenlauf nach oben verengte und die Glieder und Verhältnisse verjüngte. Durch die vorgestellten Doppelsäulen und die kassettierte Tonnenwölbung wird so dem Auge

Abb. 55. Bernini, Die Kolonnaden am Petersplatz (1663)

wenigstens die doppelte Tiefe vorgetäuscht in der klugen Berechnung, daß man sich oben nicht umschaut, wo freilich der Eindruck gerade umgekehrt ist. Zwei kapellenartige Absätze mit Oberlicht beginnen und unterbrechen wirksam die Stufen- und Säulenfolge, durch üppige Plastik belebt.

Zu selbständigen Kirchenbauten ist Bernini in seiner Frühzeit nicht gelangt. Vielmehr hat er sich begnügt, Altäre und Kapellen als Rahmen für seine Plastik zu schaffen, 1627 den Hochaltar von S. Agostino, 1636 die Kapelle Raimondi in S. Pietro in Montorio, 1640 den Altar in S. Lorenzo in Damaso, 1641 die Kapellen Ullaleona in SS. Domenico e Sisto, Poli in S. Crisogono, den Altar in S. M. in Via lata, 1646 die Kapelle Cornaro mit der Verzückung der hl. Therese in S. M. della Vittoria, 1658 die neue Dekoration von S. M. del Popolo. Dazwischen fallen aber die Arbeiten am Pantheon (1634 die beiden mißlungenen Glockentürmchen, die der Meister selbst als Eselsohren bezeichnete, dann Pläne für die Dekoration der Kuppel). Und hier in nächster Berührung mit der Antike gewann der Meister die Raum- und Formeneindrücke, die seine späteren kirchlichen Neubauten bestimmten: S. Andrea auf dem Quirinal 1658 und die Kirchen in Castel Gandolfo 1661 und in Arricia 1664. Letztere gehen uns hier nichts an*). S. Andrea ist uns aber sehr wichtig. Der Kardinal Camillo Pamphili, Neffe Innocenz' X., gab dem Noviziat der Jesuiten die Mittel, Bernini die bezeichnende Form eines ins Barock übersetzten Pantheon. Der Grundriß ist nämlich wie beim Petersplatz ein Queroval, Eingang und Altar sich gegenüber in der kurzen Achse, die Kapellen wie beim Pantheon abwechselnd rund und eckig (Abb. 58). Gleich

*) S. darüber B. Schrader, Die römische Campagna, Bd. 49 der berühmten Kunststätten, S. 171 und 173. Das frühere Datum für S. Andrea (1658 statt 1678) ist gesichert durch die Inschrift des Grundsteins bei Marcel Reymond, Le Bernin S. 139.

Abb. 56.
Bernini, Scala regia im Vatikan (1663)

Abb. 57.
Bernini, S. Andrea al Quirinale. Fassade

über dem hohen Gebälk die steile Kuppel, die Hauptaltarnische durch Doppelsäulen flankiert, darin unter verdecktem gelben Licht ein echt berninesker Blender, ein Sturzbach von köstlichen Engeln in goldenen Strahlen. In der Kuppel um und über den Fenstern reizende Girlanden und Figuren. Sonst alles Detail schulmäßig rein, in der Farbe eine vornehme Zurückhaltung, weißer und braunroter Marmor mit Gold. Kurz man staunt immer aufs neue, welche Raumgröße durch die Kraft der Einfachheit gewonnen ist. Und das gleiche gilt von der Fassade (Abb. 57): Ein einfaches Giebelhaus, darin vorgebaucht ein Baldachin auf Säulen, zwischen Rollgiebeln das pamphilische Wappen. Der Sprung vom Erhabenen zum zierlich Lebendigen ist hier so kunstvoll und frappant wie selten geglückt. Bernini hatte ein Recht, auf dieses kleine und doch so große Denkmal seines reichen Geistes noch in hohem Alter mit Lust zurückzublicken.

Im Palastbau ist Bernini an drei großen päpstlichen Schöpfungen beteiligt, an Palazzo Barberini, Ludovisi (Montecitorio) und Chigi (Odescalchi). Den Palazzo Barberini begann Urban VIII. 1624 für seinen Neffen Francesco und Maderna war der Architekt dieser nächst dem Vatikan größten römischen Palastanlage. Die freiere Lage in den Gärten am Abhang des Quirinal bestimmte diesen wohl, von dem früheren quadratischen Schema abzugehen und sich dem Grundriß der Villen (Farnesina) anzunähern. Zwei parallele Flügel für den Sommer- und Winteraufenthalt werden durch einen zurückgesetzten Mitteltrakt verbunden, welcher die Loggia, das Vestibül, die Durchfahrt und die Treppen, im

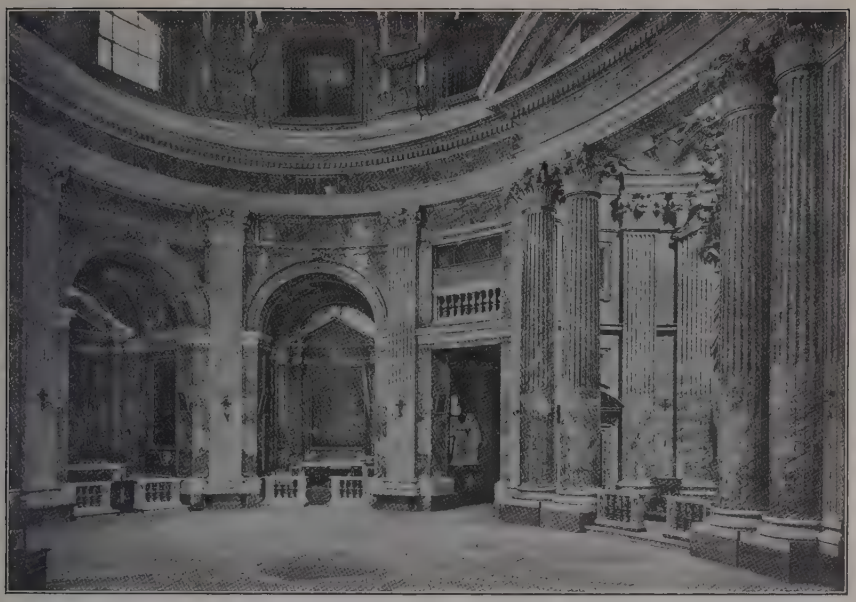

Abb. 58. Bernini, S. Andrea al Quirinale. Inneres (1658)

Mittelgeschoß den großen Festsaal aufnehmen sollte (Abb. 59). Die beiden Seitenflügel sind noch wesentlich Madernas Werk, ziemlich nüchtern, die beiden Untergeschosse mit kastenartigen Umrahmungen der Achsen wie sie Michelangelo liebte (S. 7). Aber im mittleren Trakt griff Bernini (seit 1629) ein und schuf (in merkbarer Anlehnung an den Hof des Palazzo Farnese) eine mächtige Fassade mit den drei Ordnungen. Im Innern gehören ihm die beiden Treppen an, die rechte ovale mit einer gesäulten Spindel, die linke quadratische vierarmige, beide voll reizender Durchblicke. Dagegen ist die so üppig und lebendig gegliederte Rückfassade, die sich über einer die Auffahrt einschließenden Rampe erhebt, ganz anderen Geistes, wohl von Borromini. Der Garten ist seitlich und rückwärts auf Futtermauern und Terrassen angelegt. Auch hier sind die typischen vier Abteilungen (S. 36) noch gut erkennbar, ein malerisches Stück ist die gebrochene Doppeltreppe vor der oberen Terrasse.

Als Constanza Pamphili, die Nichte Innozenz X., 1644 den Fürsten Ludovisi geheiratet hatte, beschloß der Papst einen zweiten Familienpalast am Monte Citorio zu bauen und beauftragte damit 1650 Bernini. Die Grundlage eines alten Theaters benutzte er, um die Fassade in fünf Abschnitten rückwärts zu brechen und entsprechend in großen Linien (Pilaster an den Ecken) zu gliedern. Beim Tod des Papstes (1655) stockten jedoch die Arbeiten. Erst Innozenz XI. ließ sie wieder aufnehmen und bestimmte den Bau zum Justizgebäude, 1697 von Carlo Fontana vollendet. Die altrömische Würde und Strenge kommt darin noch einmal mächtig zum Ausdruck. — Glücklicher war Bernini am Palazzo Chigi (jetzt Odescalchi),

Abb. 59. Maderna und Bernini, Palazzo Barberini. Ansicht von der Straße (1624—30)

der auch schon von Maderna mit einem bemerkenswert schönen Hofe begonnen war, aber noch der Fassade entbehrte. Der Kardinalnepot Flavio Chigi betraute damit 1665 Bernini, und es ist bemerkenswert, daß dieser nun endlich, seit Michelangelos Kapitolspalästen zum erstenmal wieder, die „große Ordnung" wagte, womit er die beiden Obergeschosse zusammenfaßte (Abb. 60). Auch Einzelheiten wie der Balkon und das kräftige Hauptgesims mit Balustrade verraten den Einfluß des kapitolinischen Stils, so sehr die Verhältnisse im Sinn des Hochdrangs geändert sind. Der gleichzeitige Plan für die Louvrefassade, derentwillen Bernini 1665 nach Paris berufen wurde, beweist, daß Bernini in der Kolossalordnung die Formel für die Zukunft gefunden meinte, und der Erfolg hat ihm recht gegeben. Vielseitig und bahnbrechend waren die Anregungen, die von seinen Werken ausgingen. Und man kann leicht bemerken, daß er von seinen ersten wilden und schäumenden Schöpfungen zu immer größerer Ruhe und Klarheit fortschritt.

Francesco Borromini.

Nicht so sein Nebenbuhler Francesco Borromini (1599—1667), der vom Comersee stammend wie sein Verwandter Maderna unter diesem und dann unter Bernini bis zu seinen reifen Jahren in untergeordneter Tätigkeit blieb, bis es ihm gelang, in der kleinen Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1638—40) seine starke und gereifte Eigenart zu offenbaren. Man wundert sich zunächst, was er auf dem beschränkten Eckplatz unterzubringen verstand, die Kirche mit einer Reihe höchst unregelmäßiger Nebenkapellen (Abb. 63), das Kloster und einen kleinen doppelsäuligen Hof von höchster Ausdruckskraft. Die Kirche bildet ein Oval, durch Nischen seitlich ein wenig, stärker aber nach der Tiefe ausgezogen, ohne eine gerade

Abb. 60. Bernini, Fassade des Palazzo Odescalchi (1665)

Linie, rings von korinthischen Säulen umstellt. In weichen Schwingungen legt sich darauf das Gebälk, die Korbbogen der Nischen und die ovale kassettierte Kuppel, deren Laterne ein gewolltes Dämmerlicht spendet. Den scharfkantigen und linearen Klassizisten war Borromini darum am verruchtesten, aber wir Heutigen fühlen uns durch diese kosende, teigige Weichheit gar nicht beunruhigt, sondern höchst wohlig berührt. Und da S. Andrea al Quirinale nicht weit ist, kann man sich durch Vergleich überzeugen, um wieviel geistreicher, eigenartiger und großräumiger Borromini zu wirken vermag. Die berüchtigte Fassade (Abb. 61) ist erst nach dem Tode des Meisters 1667 aufgerichtet worden. Sie ist allerdings einzig und wird nur an Ort und Stelle einigermaßen begreiflich, als Druckpunkt der Straßenkreuzung, wobei nur räselhaft bleibt, warum sie nicht um die Ecke gezogen und mit dem Türmchen zusammengeschmolzen ist. So erscheint das Bizarre auf die Spitze getrieben, auch im Einzelnen. Denn wenn man sich auch mit den Ein- und Ausbiegungen der Schauseite befreunden mag, so bleiben die Überfüllungen und Unterteilungen, die geziert schlanken Verhältnisse und die willkürlichen Einzelformen doch sehr bedenklich, Bekenntnisse eines Strudelkopfs, der sein gärendes Innere gleich mit einem Male entleeren will.

Beim Oratorium der Philippiner (1638—50) sah sich Borromini nach dem Willen der Mönche zur größten Einfachheit gezwungen und hier wird er einfach fade und langweilig (Abb. 22). Die Schwingung der Fassade ist gerade durch die

Abb. 61. Borromini, Fassade von S. Carlo alle quattro Fontane

Abb. 62. Inneres von S. Giovanni in Laterano (1657)

Breite der Front unnatürlich und wirkungslos, das Einzelne launisch, z. T. roh und geschmacklos. Aber an dem phantastischen Türmchen gegen Piazza d'Orlogio wird man sich erquicken. Schwung und Gegenschwung laufen daran kurz und energisch zusammen und treiben eine verschnörkelte Volutenkrönung empor. — Schon 1638 war auch die Kolonnade in Palazzo Spada vollendet, ein Verbindungsgang zu einem Nebenhof, wo zuerst um der perspektivischen Täuschung willen die Verhältnisse nach der Tiefe verkürzt und verjüngt sind, das Vorbild der Scala regia. Die Formen sind übrigens noch ganz schulmäßig streng. — 1642 übertrug ihm Urban VIII. die Aufgabe, die Sapienza um ein Geschoß zu erhöhen und den Hof an der Rückseite mit einer Kirche, S. Ivo (bis 1660) zu schließen. Auf Abb. 64 sieht man, wie glücklich hier seine Laune waltete. Schwung und Gegenschwung arbeiten wie lebendige Kräfte gegeneinander; mit Absicht wird die Kuppel eingedrückt, um in der Laterne um so freudiger emporzuschnellen. Die Schneckenwindung darüber und die flammende Krone sind wohl das drolligste, was je ein Architekt ersonnen hat. — Inzwischen war ihm von Innozenz X. die Er-

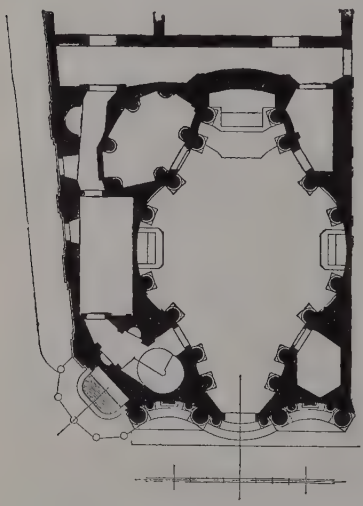

Abb. 63. Borromini, Grundriß von S. Carlo alle quattro Fontane

Abb. 64. Borromini, Kuppel von S. Ivo alle Sapienza (1660)

Abb. 65. Borromini, Kuppel und Turm von S. Andrea della Fratte (1654)

neuerung der ganz baufälligen Lateranskirche übertragen (1647—50 [Abb. 62]). Er verfuhr wenigstens insoweit schonend, als er den alten Baukörper innen nur barock übermantelte, die Seitenschiffe recht armselig und nüchtern wölbte, im Hauptschiff je zwei Säulen zu Breitpfeilern vereinigte und den Prospekt in museumsartige Bildwände verwandelte: Unten in Tabernakeln zwölf gespreizte Apostel, darüber je sechs alt- und neutestamentliche Szenen in Relief, oben in Blumenrahmen gemalt die zwölf Propheten. Mit Behagen wird bis heut Jakob Burckhardts Urteil wiederholt von der Mühe, womit hier die Wände „in Aufruhr versetzt" werden. Das ist ganz und gar nicht der Fall. Im Gegenteil. Wir finden nur harte Linien, die sich lieblos durchschneiden, keine Verkröpfungen, geringes „Relief", das Deckengesims kümmerlich. Aber peinlich berührt der geringe Farbensinn. Zwischen dem bunten Pflaster und der goldstrotzenden Decke stehen die Wände in ihrer kalkigen Nüchternheit und darin wieder die schwarzen Bildhäuschen mit den weißen Figuren ohne alles Gefühl für tonige Zusammenstimmung. Offenbar war aber daran die Eile der Ausführung schuld. Denn im nächsten Hauptwerk, S. Agnese, zeigte sich Borromini als vollendeter Ausstattungskünstler.

S. Agnese an Piazza Navona war als Hauskapelle des pamphilischen Palastes von Innozenz X. 1652 durch Gir. Rainaldi begonnen, indes schon nach einem Jahr (1653) Borromini übertragen. Auch er wurde 1657, als die Kuppel bis zur Laterne, und die Fassade bis zu den Türmen gediehen war, in Ungnade entlassen und der Rest von einem Fünferausschuß vollendet. Der Grundriß ist zentral, ein

Abb. 66. Borromini, Inneres von S. Agneſe an Piazza Navona (1652—60)

griechiſches Kreuz mit abgeſchrägten Winkeln und Apſiden an den Seitenarmen, der Aufriß fein und rein, klaſſiziſtiſch, möchte man ſagen (Abb. 66). Borromini konnte auch dies, wenn er wollte. Die untere Zone iſt ganz Marmor und nur mit Plaſtik gefüllt. Über dem Hauptgeſims ſpürt man die zaghafteren Hände der Fortſetzer und nun herrſchen Stuck und Malerei. Im ganzen ein vornehmer und weihevoller Raum. Und ebenſo anziehend iſt die Faſſade (Abb. 1), eine große Ordnung, die Mitte eingeſchwungen, auf den Flanken zierliche Türmchen, die mit der Kuppel wundervoll zuſammengehen und den Platz beherrſchen. Die Kompoſition iſt offenbar ein Niederſchlag des Eindrucks, den die Peterskirche mit Berninis Türmen machte.

Wir ſahen ſchon, daß die feinſte Begabung Borrominis ſich in den maleriſch pikanten Endigungen, Kuppeln und Türmen, zeigt. Hier iſt er unerſchöpflich, neue Schwünge, Rundungen, Gegenſätze und Übergänge zu ſchaffen. Dieſen ſprudelnden Übermut ließ er noch einmal an der Kuppel und dem Türmchen von S. Andrea delle Fratte (1654) los (Abb. 65). Man kann die liebliche Tollheit nicht beſchreiben. Aber wie das Türmchen ſich kokett aus der Maſſe löſt und in ſeiner Verzierlichung höchſt ſelbſtgefällig vor der gröbern (unvollendeten) Kuppel emportänzelt, das iſt einzig. Man muß hierzu noch die Tore der Villa Falconieri in Frascati nehmen, die des gleichen erfindungsreichen Geiſtes ſind, ſowie die elegante Loggia gegen den Tiber am Palazzo Falconieri, an welchem er in ſeinen letzten Lebensjahren arbeitete. Er hatte das Menſchenmögliche getan, um die Baukunſt aus dem ſtarren Regelzwang zu befreien und dem Barock jene Note des Zügelloſen und Phan-

Abb. 67.
Pietro da Cortona, S. M. della Pace (1656)

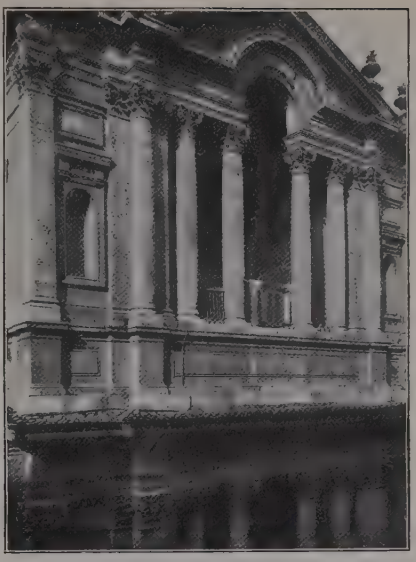

Abb. 68.
Pietro da Cortona, S. M. in Via Lata (1658)

taſtiſchen beigemiſcht, die ſich weniger in Rom als in Neapel und Sizilien und beſonders im Norden vollends auswuchs. Der geniale Mann endete verzweifelt durch Selbſtmord.

Zeitgenoſſen und Schüler.

Neben Bernini und Borromini ſtellt ſich ebenbürtig für den Innenbau und die Dekoration Pietro Berettino da Cortona (1596—1669), deſſen Wirken zwiſchen Rom und Florenz (Palazzo Pitti 1640—47) geteilt war und der mit ſeinen großen Palaſt- und Kirchendekorationen den Stil des Hochbarock entſcheidend beſtimmte (ſ. u.). Zur Baukunſt kam er faſt zufällig als Vorſtand der Malergilde S. Luca, welche das Patronat über die kleine Kirche S. Martina am Forum beſaß. Er wollte ſich 1634 hier ſein Grabmal anlegen; dabei fand man den Leichnam der Heiligen und dies gab Veranlaſſung, die Unterkirche zu erweitern und eine prächtige Oberkirche für den Patron der Maler S. Luca darüber zu errichten (1650 vollendet). Ein griechiſches Kreuz mit Apſiden und Kuppel, ringsum Säulen und Pilaſter, ganz farblos, der Schmuck nur Plaſtik und Stuck. Bei der Faſſade iſt die innere Rundung ſehr geſchickt als äußere Vorbiegung benutzt und mit ſäulenreichen ſeitlichen Riſaliten zu einer lebhaften, doppelgeſchoſſigen Schauwand verarbeitet, die an ihrer Stelle ganz prächtig wirkt. Die Löſung ſcheint Cortona ſo gefallen zu haben, daß er etwas Ähnliches auch an der 1656—58 errichteten Faſſade von S. M. della Pace wiederholte (Abb. 67). Unten eine halbrunde Vorhalle auf toskaniſchen Säulen, oben eine Ausbauchung von einem kräftigen Giebelhäuschen umfaßt, dazu aber noch als platzſchließende Kuliſſe breitgezogene Flügel ebenfalls in zwei Geſchoſſen, die untere mit Blendpavillons, deren

Abb. 69. Soria, S. M. della Vittoria (1624)

Abb. 70. Soria, Vorhaus von S. Gregorio Magno (1633)

Krönung die Rundmedaillons Sixtus' IV. und Alexanders VII. bilden, das obere im Halbkreis zurückgebogen. Das Türmchen von S. M. dell' Anima lugt glücklich herein, als ob es dazugehörte. Ohne Borrominis Schwingungskunst wäre dies schwerlich entstanden. Aber man kann sagen, daß hier erst durch Zähmung aller Willkür etwas vollendet Schönes entstand. Der rings geschlossene kleine Platz erhöht den bedeutenden Eindruck. — Ganz reizvoll ist auch der Vorbau vor S. M. in Via Lata (Abb. 68) am Korso (1658—62), der unten eine offene Vorhalle, oben eine Loggia enthält, deren mittelste Öffnung durch einen Bogen gedeckt ist. Man wird nicht verkennen, daß es Cortona auf malerische Wirkungen ankam, wenn er so das übliche Fassadenschema verließ und neue Motive einführte.

Man darf die Zeitgenossen und Mitläufer der Großen nicht ganz übergehen. Da ist vor allem der „brave" Soria (1581—1651), der sich eng an die Jugendwerke Madernas anschloß und dann verharrte. Man lernt ihn so gleich richtig an S. M. della Vittoria (Abb. 69 [1624]) kennen, einer Kirche, die zur Feier des Sieges am weißen Berge (1620) unter Gunst des Kardinals Scipio Borghese entstand. Das Innere — verkürztes Schema des Gesù — ist durch die fabelhafte Ausstattung ganz anderen Geistes geworden. Ein wundervoller graugelber Marmor gibt den Grundton an, womit sich die Vergoldungen, der überreiche Stuck und die Gemälde der oberen Zone glänzend und feierlich vereinen (Abb. 154). Das ist fraglos auf kleinem Raum das feinste von Prunksucht, was man in Rom sehen kann. Aber die Fassade ist ganz ernst und verhalten. Das Vorbild (S. Susanna, Abb. 46) ist so nahe, an derselben Straßenseite, daß man fast mit einem Blick die Übereinstimmungen und die Abweichungen überschauen kann. Das „Relief" ist milder,

Abb. 71. V. della Greca,
Gartenportal der Villa Colonna (1618)

Abb. 72.
Orazio Graffi, S. Ignazio. Inneres

Säulen fehlen ganz, der Hochdrang wesentlich gesteigert und das Einzelne mit unleugbarem Schönheitssinn gestaltet. Man kann diese Beobachtung auch an den andern Kirchenfassaden seiner Hand machen (S. Catarina da Siena 1630, S. Carlo ai Catinari, Abb. 23) machen. Merkwürdig ist aber doch, wie er bei S. Gregorio Magno (1633 [Abb. 70]) entschieden rückwärts einlenkt. Hier bot die Überlieferung und das Gelände Gelegenheit, einen kirchlichen Vorhof mit einer breiten Treppe zu kombinieren. Man kann sich leicht vorstellen, was Genuesen wie Alessi daraus gemacht hätten. Soria aber macht einen kühlen, nüchternen Pfeilerhof und davor eine zweigeschossige, dreiteilige Hausfront, die gar nichts Kirchliches an sich hat und auch die barocken Absichten nur zaghaft und verdünnt in den Abtreppungen der Pilaster ahnen läßt. Dafür empfangen wir aber einen vollen Eindruck der Schönheit des Materials. Diese grobkörnigen Travertinmassen sind eben nur in einer großen und einfachen Formensprache wirksam. Sie vertragen nicht die Verzierlichungen, die man dem Kalkstein Genuas oder gar dem Marmor Venedigs zumuten kann. Die meisten der zugewanderten, stadtfremden Meister wissen damit nichts anzufangen. Aber die feinfühligen Bildner wie Michelangelo auf dem Kapitol und Bernini bei S. Andrea und den Kolonnaden haben den richtigen Travertinstil erfaßt.

Übrigens zeigte Vincenzo della Greca bei S. Domenico e Sisto (1623), wie man einen hochgelegenen Kirchenbau durch eine malerische, gebrochene Doppeltreppe und vorgebauchten Altan weit besser zugänglich machen kann. Er könnte die Anregung dazu vom Pavillon der Villa Pia empfangen haben und hat ver-

Abb. 73. Algardi, Kaskaden in Villa Pamphili

mutlich schon vorher (1618) das elegante Gartenportal der Villa Colonna (Abb. 71) geschaffen, das sich in den geschmeidigen und schmuckreichen Formen nahe mit der Tür von S. Domenico e Sisto berührt. Der Treppenlauf ist hier erneuert, die Motive werden wir aber bei der spanischen Treppe wiederfinden.

Nachdem Ignatius von Loyola 1622 durch Gregor XV. kanonisiert worden war, war das große Anliegen der Zeit eine zweite Jesuitenkirche seines Namens S. Ignazio. Der Neffe jenes Papstes, Kardinal Ludovisi legte 1626 dazu den Grundstein. Den Entwurf hatte der Maler Domenichino geliefert, die Bauleitung führte der Jesuitenpater Orazio Grassi. Mit geringen Änderungen ist das Schema des Gesù befolgt, die Dekoration vornehm und reinlich ohne alle Überladung (Abb. 72). Ja die berüchtigte perspektivische Deckenmalerei des Pater Pozzo (Abb. 161) ist für die Einheit des Raumes ein großer Gewinn, ganz und gar herrlich in diesem Rahmen. Die Fassade ist erst später (1650—60) nach den Plänen Algardis entstanden, auch dem Gesù nachgebildet, plump, ohne einen neuen Gedanken. Dieser Kleinmeister war entschieden der neuen Formen nicht mächtig, so sehr er sich anstrengt, majestätischer als Vignola zu erscheinen. Der Platz davor ist übrigens im 18. Jahrhundert eigens für die Fassade zurechtgemacht. Fünf Baublöcke viergeschossiger Häuser mit Balkonen umgeben ihn in geschwungenen Linien so, daß die Zugangswege kulissenartig verstellt sind; ein gewaltsames Mittel, einen geschlossenen Platz herzustellen. —

Aber Algardi (1602—54) hat sich ein besseres Denkmal in der Villa Pamphili (seit 1650) gesetzt. Das Gelände ist noch ausgedehnter und gefalteter als bei Villa Borghese und reinere Natur geblieben, Täler, Jagdgehege, Wäldchen und Wiesen, keine künstlichen Perspektiven und Hauptachsen. Auch die Wege fügen sich mehr der Bodengestalt. Von Porta S. Pancrazia her, durch ein klassizistisches Triumphtor in der Zufahrtsallee anspruchsvoll empfangen hat man ein stilles Waldtal vor sich, Wiesen und Eichenhallen wie etwa in Reinhardsbrunn. Das Kasino, fast versteckt im Giardino segreto, ein Bau von reinem Renaissancegefühl und wie Villa Pia mit alter und neuer Plastik reichlich, fast zu zierlich geschmückt. Im Innern stukkierte Algardi vier Saaldecken nach Motiven aus Villa Adriana, bezeichnend für das Wiedererwachen der Antike, das um die Mitte des Jahrhunderts als Unterströmung auftritt.

Abb. 74. Algardi, Villa Pamphili. Fontana dei Gigli

Das Parterre des Gartens ist zwischen hohen Terrassen förmlich versenkt und enthält nur ganz flache, verschnörkelte Blumenbeete. Daran schließt sich der Heckengarten mit geschlängelten Wegen, Grotten, Springbrunnen und Buschwerk (Abb. 74), das seitlich in hohen Baumwuchs übergeht. Dieser Teil ist leider neuerlich sehr verengländert und man muß sich aus alten Stichen die Zauber einer tiefen Laubnacht, die großartige „Fülle von springenden Wassern längs einer Terrasse und eines Teatro" an dieser Stelle denken. Die größeren, noch gangbaren Wasserwerke, von der Acqua Poola gespeist, liegen in einem zweiten Tälchen und sind mehr still und zierlich als die in Tivoli und Frascati: Ein Rondell mit Fontäne, darunter ein Wasserschlößchen, von dem ein gestauter Weiher in Absätzen zu einem träumerischen, üppig verwachsenen See herabgeht (Abb. 73). Schöne Ausblicke bieten sich ungesucht sowohl nach S. Peter zu wie nach der Campagna. Zumal der Deutsche wird Stimmungsanklänge zu heimischen Parkschöpfungen finden.

In der Stadt hatte Innozenz X. seiner Sippe um 1650 an Piazza Navona einen Riesenpalast gebaut, den Girolamo Rainaldi leitete, die Fassade, eine leere „Kraftanstrengung auf dem Reißbrett", wie Gurlitt sehr richtig bemerkt (Abb. 1). Aber dessen Sohn Carlo Rainaldi (1611—91) erwies sich witziger und beweglicher, ein geborener Dekorateur großen Stils, der seine perspektivische Erfahrung in vielen vergänglichen Festbauten, großen Theatern und Triumphbögen gesammelt hatte, als er zu einigen der denkwürdigsten barocken Erscheinungen Roms berufen ward. Er gab zunächst dem Volksplatz die entscheidenden Akzente mit den zwei Rundkirchen S. M. dei Miracoli und S. M. del Monte Santo, die er an die Spitze der drei zusammenlaufenden Straßen stellte: Das Pantheon verkleinert und verdoppelt (Abb. 75). Man muß die Gruppe vom Tor aus würdigen, wo der Obelisk die Mittelachse betont und das gewollte lebhafte Bild ergänzt. Es begegnet uns in Rom noch einmal am Trajansforum, wo die ältere Kirche S. M. di Loreto (1507 von Sangallo) an S. Nome di Maria (1738) eine etwas üppigere Schwester bekam und die Trajanssäule den Richtpunkt bildet. Durch die Aus-

Abb. 75. Rainaldi, Die beiden Kirchen an Piazza del Popolo

grabung des Forums ist nun die Absicht verdunkelt. Auch die beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt in Berlin sind Nachahmungen, freilich unbedacht, da ihnen der Vorder- und Hintergrund abgeht.

Ein aufwendiges Schaustück der Perspektive hat Rainaldi sodann bei S. M.

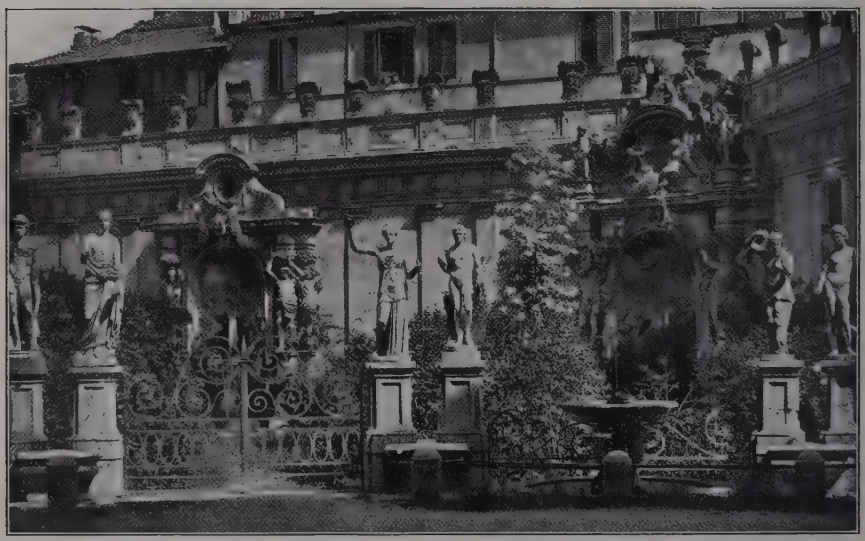

Abb. 76. Rainaldi, Giardino im Palazzo Borghese

Abb. 77. Rainaldi, S. M. in Campitelli. Fassade

Abb. 78. S. M. in Campitelli. Inneres (1665)

in Campitelli (1665) fertig gebracht. Der ungünstige, nach hinten verengerte Bauplatz gab ihm die Idee ein, zwei Querrechtecke und ein Halbrund hintereinander zu ordnen und die Räume und Übergänge so mit Säulen zu verstellen, daß eine wundervolle Perspektive entsteht (Abb. 78). Es ist der volle Gegensatz zu der verschleifenden und verfließenden Raumbildung Borrominis und im einzelnen reine Begeisterung für die klassische Form und die Schönheit der korinthischen Säule. Farbe und Malerei fehlen ganz. Aber bei gutem Licht ist die Wirkung bezaubernd. Die Fassade ist eine Weiterbildung von S. Andrea della Valla, das „Relief" und der Hochdrang bis zur letzten Möglichkeit verstärkt (Abb. 77). Die Säulen treten völlig frei und leicht heraus, die Mauerebenen sinken tiefer zurück, Gebälke, Giebel und Verkröpfungen springen um so mächtiger vor. Die Fassade ist nun ein Organismus für sich, bei dem Lasten und Stützen höchst natürlich und notwendig erscheinen. Einen anderen Sinn als höchste Wucht der Erscheinung hat dies freilich nicht. Man kann den ganzen Apparat herunterstreichen, ohne dem Bauwerk zu schaden. Aber jeder Stil muß einmal seine letzten Konsequenzen aussprechen, und heute, da wir die Denkmäler des antiken Barocks in Syrien kennen, sind wir erstaunt, daß die klassische Kunst fast mit derselben Gliederfülle endete, wie hier die Renaissance unter den Händen Rainaldis. Ja selbst die Schwingungen und Biegungen Borrominis waren schon einmal im 2. Jahrhundert n. Chr. dagewesen. Gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen. —

Übrigens zeigt schon die Fassade von S. Niccolo da Tolentino am Esquilin

Abb. 79. P. Marucelli, Pal. Madama (1642)

(1652), die allgemein Algardi zugeschrieben wird, die Formen der Campitellikirche so genau vorgebildet, daß hier ein Zusammenhang gesucht werden muß. Für die Rückfassade von S. M. Maggiore hatte Bernini ein großartiges Projekt aufgestellt, worin er die beiden stattlichen Kuppelbauten der Papstkapellen (S. 25) durch einen halbrunden Portikus zu verbinden gedachte. Der römische Palast vertrug freilich diese Überernährung nicht. Aber an Palazzo Mancini Salviati am Korso, der bis 1803 die französische Akademie beherbergte, machte Rainaldi doch einen kleinen Versuch, indem er über dem Tore einen Balkon auf vier freien Säulen anlegte und auch die sonstige Gliederung etwas lebhafter, mit abnehmender Rustika, mit Quer- und Hochbändern durchführte. Sein richtiges Theatergeschäft, sogar mit Figuren, konnte er aber im Gärtchen des Palazzo Borghese (Abb. 76) ausüben, dessen Loggetta wir bereits rühmten (S. 27). Hier zog er eine Linie mit Gittern und gepaarten antiken Statuen auf hohen Sockeln, wie sie eben nur in Rom möglich war, und rückwärts eine Mauer mit drei Nischenbrunnen, die an echt barocker Lust und Lebensfülle alles weit hinter sich lassen, was man sonst von dieser Art in Rom sehen mag (Abb. 80a).

Hier darf man auch an den Florentiner Paul Marucelli erinnern, der 1642 den Palazzo Madama (Abb. 79) für den Großherzog von Toskana umbaute und mit einer stattlichen Fassade umkleidete. Die Gliederung ist auf Eckquadern und Querbänder beschränkt, aber ein neuer Reiz durch die saftig vorquellende Fensterumrahmung in gleichartiger Reihung gewonnen. Hatten die Römer bisher wenigstens im Hauptgeschoß immer mit Giebel- und Flachbogenbedachung ge-

Abb. 80a. Wandbrunnen im Garten des Palazzo Borghese

Abb. 80. M. Lunghi d. J., SS. Vicenzo ed Anastasio (1650)

wechselt, so ordnet Marucelli gleichartig unten Pultdächer, in der Mitte Flachbögen, oben verkröpfte Giebel an und schließt mit einem friesartig behandelten Mezzanin, eine feine Steigerung, die nicht ohne Eindruck blieb. Der Palazzo S. Callisto bei S. M. in Trastevere, der ihm auch zugeschrieben wird, zeigt bei äußerster Sparsamkeit der Rahmungen die gleiche Sauberkeit des unverputzten Backsteins (Abb. 81 links).

Verwandten Geistes mit Rainaldi ist auch Martino Lunghi d. J. († 1657). Er baute 1650 für den Kardinal Mazarin die kleine Kirche S. Vincenzo ed Anastasio (Abb. 80) bei Fontana Trevi, deren Fassade ein reines Bravourstück ist. In zwei Geschossen ordnete er je drei nach der Mitte vorgestaffelte freie Säulen, die natürlich ebensoviele Verkröpfungen und Giebel nach sich ziehen. Oben ist sogar noch ein doppelt umrahmtes Fenster eingeklemmt und mit Plastik überladen, wie auch die seitlichen Anläufe in freien Hermen endigen. Das Innere, ein verkürztes Gesù, um so armseliger. Umgekehrt durfte er S. Antonio dei Portoghesi (1652 [gegenüber dem Marineministerium]), eine Kreuzkirche nach dem Muster von S. Martina e Luca, innen mit reicher Marmorpracht ausstatten, was freilich den kleinen und engen Raum förmlich vernichtet, während die Fassade nur mit gestaffelten Pilastern ausgestattet ist. Der obere Teil ist erst im 18. Jahrhundert von Christoforo Schor ausgeführt und macht sich wuchtig durch die große Plastik, Hermen an den Ecken, Wappen über dem Fenster und geflügelte mächtige Frauen über den gebrochenen Schweifgiebeln.

Abb. 81. Carlo Fontana, Vorhalle an S. M. in Trastevere (l. Pal. S. Calliſto)

4. Das Spätbarock und der Klaſſizismus.

Die Bautätigkeit war vor und nach dem Jubiläumsjahr 1650 dermaßen geſteigert, daß eine gewiſſe Erſchlaffung eintreten mußte. Und damit verband ſich eine auffallende Müdigkeit der Formen, die uns wie eine zeitweiſe Ernüchterung vorkommt. Wenn man die jüngſte Staffel der Baukunſt in Rom überblickt, ſo iſt das Erſtaunliche die Vielfaltigkeit des Strebens, die Wucht der Gegenſätze, die Geltungsmacht der ſtarken Perſönlichkeiten. Aber das folgende Geſchlecht der Fontana und Roſſi war nicht fähig oder geneigt, auf dieſen Bahnen fortzuſchreiten oder auch nur die ſtarke und klangreiche Formenſprache der großen Schöpfer fortzubrauchen. Heute iſt uns ganz klar, daß das Barock in Turin, Neapel und Palermo, vor allem aber in Frankreich und Deutſchland ſeine wahre Fortſetzung und Vollendung fand. Um ſo üppiger entfaltet ſich in Rom die Kunſt der Ausſtattungen und Dekorationen. Der Jeſuitenpater Andrea Pozzo nimmt für das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts mit ſeinen perſpektiviſchen Künſten, ſeinen „geiſtlichen Theatern", ſeinen Prunkaltären die herrſchende Stellung ein. Wir kommen darauf zurück. Aber während er auf Rieſenleinwanden und Kuliſſen und dann in ſeinem Lehrbuch der Perſpektive (1693) zeigte, was die Architektur, befreit von Erdenſchwere, in einem Märchenlande leiſten könne, gingen die wirklichen Baumeiſter recht nüchterne und trockene Bahnen.

Abb. 82. Valvassori, Palazzo Doria (1690)

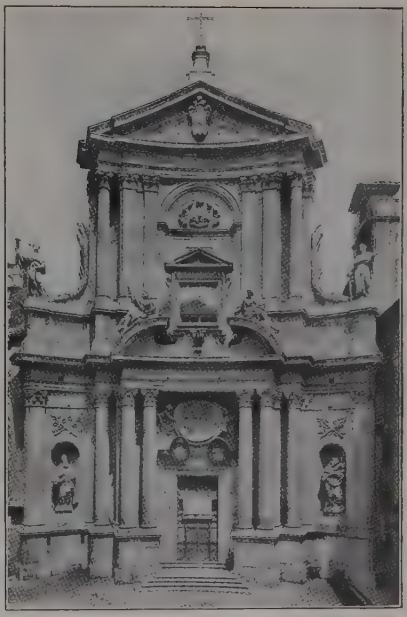

Abb. 83. Carlo Fontana, S. Marcello (1683)

Die Künstlerfamilie de Rossi, der vornehmlich die großen Palastbauten der Zeit zufielen, ist typisch für die Herrschaft der Mittelmäßigkeit. Der ältere Giovantonio (1616—95), hat die Paläste d'Aste-Bonaparte, Buoncompagni, Altieri, Astalli-Muti gebaut, letzteren geschickt auf dreieckigem Grundriß, ohne etwas Neues zu sagen. Domenico ist nur durch die glänzende Verzopfung von S. Silvestro in Capite (1690) bekannt, Mattia (1637—95), „Berninis Lieblingsschüler" und Nachfolger im Hochbauamt, vollendete den Palazzo di Montecitorio (s. o. S. 55) und stellte in Palazzo Muti-Pappazurri das Schema der (französischen?) Dreiflügelanlage mit Ehrenhof und stattlichem Tor (1680) auf. Sehr verworren lauten die Nachrichten über die mächtigste Anlage dieser Jahre, den Palazzo Doria am Corso, der 1435 begonnen nach mehrfachem Besitzwechsel und Verschweißungen an die von Genua eingewanderten Herzöge Doria gelangte und nun wesentlich neugestaltet wurde. Der ganz großartige Hof mit zwiefachen Säulenarkaden wird Bramante (!) zugeschrieben, die Fassade gegen das Kollegium Romanum mit den gleichen Fensterreihungen wie an Palazzo Madama und mittlerem Pilasterrisalit wie an Palazzo Pamphili so ziemlich allen damals tätigen Baukünstlern, das zwischen beiden liegende Vestibül, eine ernste, majestätische Säulenhalle mit seitlichen Apsiden und anschließender Treppe ist namenlos, kann aber nur als Fortbildung des barberinischen Vestibüls begriffen werden. Für die hübsche Schauseite gegen Palazzo Venezia nennen alle Quellen einen scheinbar sagenhaften Paolo Amati und nur die grandiose Fassade am Corso ist für den sonst unbekannten Römer Gabrielle

Abb. 84. F. Fontana, SS. Apostoli (1702)

Abb. 85. S. Marco. Inneres (1744)

Valvassori, um 1690, gesichert, so echt barock „wie keine zweite in Rom" (Abb. 82). Nämlich von allem, was früher da war, etwas in eleganter Verdünnung. Am stärksten, durch die ganze Aufmachung, klingt Palazzo Madama durch, aber auch die Quaderung und die Eisenen des gegenüberliegenden Palazzo Salviati, die Fenstersäulen Berninis von Pal. Odescalchi, die Schwingungen Borrominis in den Balkonen, den gerundeten Ecken und den Brechungen des Dachgesimses sind unverkennbar. Neu die zahmen Fenster, die diagonal gestellten Portalsäulen des Erdgeschosses, die Dockenbalustrade unter und die phantastischen Hauben über den Fenstern des Hauptgeschosses, und der Gesamteindruck ist trotz der Breite von 19 Achsen nicht schwer und ernst, sondern lebendig und lustig.

Carlo Fontana (1634—1714), das letzte Licht des Jahrhunderts, ungemein vielgeschäftig und bis nach Wien und Fulda gesucht, ist auch nur begabter Eklektiker. An der Fassade von S. Marcello am Corso (1683) (Abb. 83) sieht man die Motive von S. M. della Pace und S. Agnese zusammengetragen und in reizvoller Nettigkeit neu gruppiert. Die Front ist samt dem vorspringenden Portal einwärts gekrümmt, der ganze Nachdruck auf die Mitte und nach unten gelegt, während sonst gewöhnlich (vergl. Abb. 76) die Bewegung sich nach oben verstärkt. Die Überschneidung des Oberstocks durch den Giebel und einen Bildrahmen wirkt sehr malerisch, die Figur des Portals ist aber einfach von Berninis Altären übernommen. Das Einzelne überaus flüchtig und roh, das Verhältnis zu dem kleinen Platz aber ganz ausgezeichnet. Ebenso glücklich ist die Stellung der kleinen Kirche der Trinitari Via Condotti zur Straßenkreuzung am Corso, die sonst ärmliche Schauseite völlig wirksam durch den Engel mit zwei gefesselten Sklaven über dem Portal (Abb. 136).

Abb. 86. Al. Galilei, S. Giovanni in Laterano. Fassade (1734)

Auch die Vorhalle und den Springbrunnen vor S. M. in Trastevere (1702) kann man ihm zum Ruhm anrechnen (Abb. 81). Als Baumeister von S. Peter trug sich Fontana mit dem Plane, den Petersplatz bis zum Tiber zu verlängern und mit einem Tor- und Turmbau abzuschließen, für uns interessant, weil Pöppelmann, der 1710 in Rom weilte, daraus seine entscheidenden Anregungen für den Zwinger in Dresden schöpfte.

Das 18. Jahrhundert ist in seiner ersten Hälfte gekennzeichnet durch einen Zustand der Verharrung. Die meist langlebigen Päpste dieser Zeit — Clemens XI. Corsini 1700—21, Innozenz XIII. Conti 1721—24, Benedikt XIII. Orsini 1724—30, Clemens XII. Corsini 1730—40, Benedikt XIV. Lambertini 1740—58 — sind so kunstfreundlich und baulustig wie ihre Vorgänger und förderten, da die Gelegenheit zu Neubauten abnahm, in bedenklichem Maß den Umbau und die Verzopfung älterer Kirchen. Das heitere, schöngeistige römische Leben zog einen wachsenden Fremdenstrom herbei; es entstanden die ersten öffentlichen Museen, das kapitolinische 1734, die Bildergalerie im Konservatorenpalast 1749; das Stadtbild gewann noch einige der denkwürdigsten Schönheiten wie die spanische Treppe und die Fontana Trevi. Aber die Baukünstler sind keine Stürmer und Dränger mehr. Die Bewegungen und Fortschritte des übrigen Europa gehen fast spurlos an ihnen vorüber. Das Rokoko ist in Rom genau so spärlich vertreten wie die Gotik. Vielmehr festigt und klärt sich in den besten Köpfen wie Alessandro Galilei und Ferdinando Fuga ein ernster und erhabener Stil, der an den Alterswerken Berninis orientiert ist.

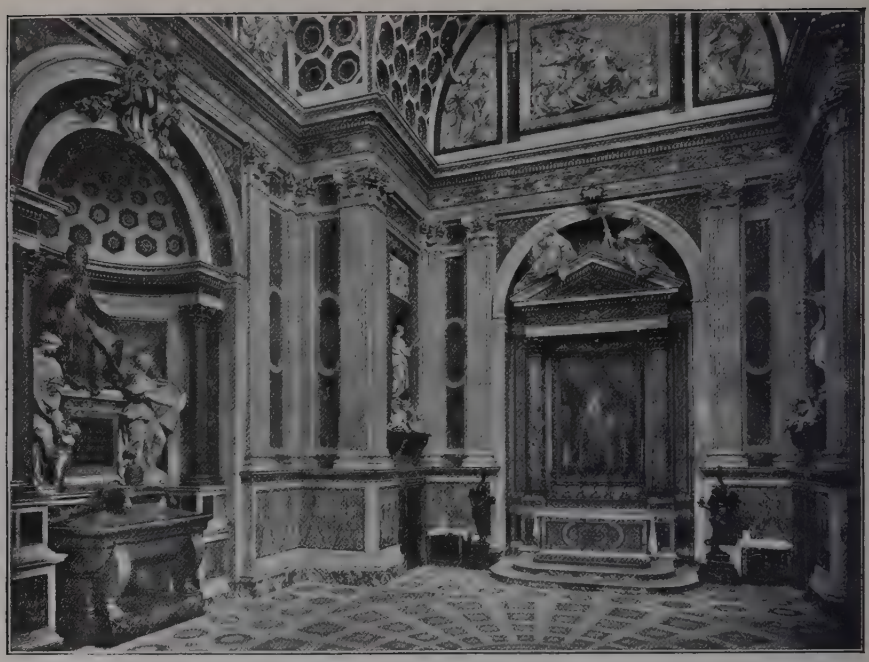

Abb. 87. Al. Galilei, Cappella Corsini am Lateran (1734)

Die letzte barocke Kirche SS. Apostoli (Abb. 84), Hauskirche der Colonna neben ihrem Palast, 1702 von Fr. Fontana begonnen, ist in gewissem Sinn die vollendetste. Das Schema des Gesù aufs äußerste vereinfacht, ohne Querhaus und Kuppel, aber die Seitenschiffe wie bei S. Peter als säulenreiche Korridore wiederhergestellt. Die feine und vervielfältigte Gliederung ist mit dem echten Prunk des Marmors in vollem Einklang: Im Mittelschiff gelblich mit Gold, in den Seitenschiffen rotbraun und grün, eine wundervolle Abstufung vom Hellen ins Dumpfe. Wer nicht grundsätzlich farbenblind ist, wird hier ein Meisterwerk der Ausstattungskunst bewundern. — Etwas wüst allerdings die Chordecke, wo ganze Sturzbäche von Leibern über die Gurte quellen. — Über die zahlreichen Verzopfungen — S. Giovanni e Paolo 1710, S. Eustachio 1712 durch Canevari, S. Gregorio Magno 1734 durch Fr. Ferrari, S. Alessio durch de Marchis u. a. — wo man für schonende Behandlung altchristlicher Räume so dankbar wäre, wird man sich immer wieder weidlich ärgern, da die barocke Überkleidung leer und nichtssagend ist. Mit seltenen Ausnahmen. Wir rechnen dazu S. Marco (1744) neben Palazzo Venezia (Abb. 85). Vor die alten Pfeiler ist eine neue dünne Arkade mit Zipollinsäulen gestellt; in der Hochwand wechseln ohne Aufdringlichkeit breite Gemälde mit schmalen Stuckfeldern. Vor allem ist wieder die Farbenharmonie ausgezeichnet mit dem Fußboden und den Mosaiken des 9. und mit der feinen Kassettendecke des 16. Jahrhunderts in Einklang gebracht: Mittelalter, Renaissance, Barock versöhnt das ist namentlich im Blick auf Borrominis Unglück in der Lateranskirche sehenswert

Abb. 88. Nic. Salvi, Fontana Trevi (1735—63)

Im übrigen handelt es sich vorzüglich um die Vollendung von Schauseiten. So stolz und empfindsam war doch die barocke Selbstgerechtigkeit gediehen, daß die Einheit des Stils allmählich das ganze Stadtbild durchdringen sollte. Das beste hat darin Alessandro Galilei, 1691—1737, geleistet, der sich den Sinn fürs Große in England, an den palladianischen Formen Christopher Wrens und Vanbroughs gestärkt hatte. Auf diesem Umwege kam also doch der große Vicentiner noch in Rom zu Wort. Die Fassade von S. Giovanni in Laterano (Abb. 86) 1734 ist unbestritten als Kunstwerk ersten Ranges anerkannt. Sie zeigt, wie die Front von S. Peter hätte werden müssen. Die Bedingungen lagen ganz ähnlich, auch hier war eine Benediktionsloge gefordert. Aber Galilei benutzte dies zu einer glücklichen Vereinigung mit dem Hauptportal und wußte die vorgeblendete große Ordnung so gut mit der Rücklage zu verschmelzen, daß der Eindruck des Gewachsenen und einer ungeheueren Würde entsteht. Alle Absichten des Barock, die Massigkeit, die Sammlung nach der Mitte, der Hochdrang sind hier auf den einfachsten und wirksamsten Ausdruck gebracht. Der riesige verwahrloste Platz erhöht die einsame Größe. Die Fassade von S. Giovanni de' Fiorentini, wofür schon Michelangelo einen (verlorenen) Plan gezeichnet, führte Galilei 1735 mit gleicher Wucht aus; freie Säulen vor dem Mittelschiff in zwei Geschossen drücken gewaltig auf die enge Via Giulia, aber die Linien sind beruhigt, alle kleinlichen

Abb. 89.
Specchi und de Sancti, Die spanische Treppe (1725)

Brechungen aufgegeben. Der Künstler hatte das Glück in seinem so kurzen Leben auch noch einen Innenraum von gereinigten Formen zu errichten. Es ist die corsinische Grabkapelle Clemens' XII., 1730—34, bei S. Giovanni in Laterano (Abb. 87), kreuzförmig, nur durch Flachpilaster gegliedert, das Gesims unverkröpft, das Gewölbe kassettiert, die Tonung weiß und golden, nur schmale Felder und Streifen von Buntmarmor. Die beste Renaissance scheint wieder aufgewacht. Nur die vielfältige Plastik in Nischen und Schildbögen bringt ein lauteres Leben herein. Aber sie ist gegen früher doch sehr in den Rahmen gebändigt.

Nicolo Salvi, 1699—1751, ist am nächsten mit Galilei verwandt. Ihm war es vergönnt die längst geplante Fontana Trevi (Abb. 88) 1735—62 auszuführen, und er überholte gedanklich und formal die beiden älteren Wassertore Fontanas (S. 42). Das Becken ist nun ein ziemlich großer, tief versenkter Teich; massiges Felsgeröll und rauschende Bäche und Kaskaden stürzen herein; darüber stürmt auf einem Muschelwagen, von Tritonen geleitet, ein wilder Neptun einher. Aber über den rauhen Naturgewalten erhebt sich klar und groß das Gebild von Menschenhand, ein Triumphbogen, angelehnt an eine Palastfassade. Wie nun Galilei beim Lateran das beste aus den Fehlern seiner Vorgänger lernte, so auch Salvi, dem Bernini in der Hauptsache vorgearbeitet hatte. Vergleicht man Acqua Felice (Abb. 43), so ist hier der Unterbau durch die große Ordnung zur Attika ins richtige Verhältnis gebracht, sehr schön und zwanglos die Mitte betont und die toten Punkte durch eine fein verteilte Plastik, worin die Tugenden und Kräfte des Wassers ausgelegt werden, belebt. Das Werk ist barocker und stadtrömischer als Galileis Schöpfungen, die Erscheinung aber vielleicht noch großartiger: Mitten in der Großstadt scheinbar die stärkste Gebirgsquelle. Man atmet mit Lust am frühen Morgen, mit größerer Lust am heißen Mittag die stäubende Wasserkühle und man träumt im Mondschein, wenn die letzten Deutschen rücklings ihren Soldo ins Becken werfen, von homerischen Zeiten, wo Neptun noch nicht tot war. Denkt man dabei auch an das neue Marmorgebirge des Viktor-Emanuel-Denkmals, so wird uns klar, daß wir so etwas einfach Großes wie Fontana Trevi mit dem größten Aufwand nicht mehr machen können.

Auch die spanische Treppe (Abb. 89) von Specchi und de Sancti gehört zu diesen unsagbaren römischen Kunstwerten, die wie durch Zufall entstanden doch

Abb. 90. Ferd. Fuga, Palazzo della Consultà (1736)

nur die Frucht einer langen Entwicklung sind. Die Treppen zum Kapitol, zu S. Gregorio Magno und SS. Sisto e Domenico, die überaus glänzenden Treppen der Villen in Tivoli und Frascati lagen bereits vor. Specchi hatte schon 1704 bei der Anlage der Ripetta mit der Achsenrichtung auf die Fassade von S. Girolamo eine ähnliche Aufgabe gelöst (jetzt durch Ponte Cavour verdrängt). Hier gaben Via Condotti und S. Trinità die Richtpunkte und es bestand schon seit 1661, wo der Franzose Stephan Gueffier eine Stiftung machte, die Absicht, den wüsten Hügelhang monumental zu fassen. Unter Clemens XI. wurde endlich begonnen und Benedikt XIII. konnte den Bau im Jubeljahr 1725 weihen. Es gereicht den Schöpfern zur Ehre, daß sie nichts durch Kleinlichkeit verdarben. Der untere Lauf ist breit, bequem, schmucklos, mehr Bühne für den Blumen- und Modellmarkt, der hier genug farbiges Leben bringt. Dann gabeln sich die Stiegen um zwei Podeste mit gebogenen Rampen. Einige Palmen und Lorbeeren ragen glücklich in das Bild herein. Der Obelisk, den erst Pius VI. 1788 aufstellen und die zweitürmige Kirche (1570 von Dom. Fontana) schließen die Perspektive, die sich von oben mit dem Blick auf Piazza di Spagna, Via Condotti und die Peterskuppel wirkungsvoll umkehrt.

Ferdinando Fuga (1699—1780), der neben und nach Galilei die bedeutsamste Rolle spielte, wollte auch die große Einfalt der Antike, aber ihm fehlte die Feinfühligkeit und der sichere Geschmack. Man sieht das deutlich an seinem Jugendwerk, dem dreiteiligen Torbau vor S. Cecilia (1725), einer erschreckend leeren pompösen Aufmachung toskanisch-dorischer Ordnung, die frei und stark vorgeblendet nach oben plötzlich verpufft: Zwei dicke Putten und ein Wappen zwischen Flachgiebelansätzen, das ist die ganze Last für die gewaltigen Säulen. — Eine große

Abb. 91. Palazzo Barberini. Einfassung des Hofes

Aufgabe war der Umbau des Palazzo Riario, den die Königin Christine 1668—89 bewohnt hatte, für den Kardinalnepoten Neri-Corsini 1729—32. Der Eindruck beruht auf einer maßlosen Raumverschwendung. Torhaus, Vestibül, Doppeltreppe mit mittlerer Durchfahrt, Vorsäle sind wie für eine tausendköpfige Volksschule. Und so kalt und ernst sind auch die Formen, reizvoll nur die Arkaden, welche die Seitenhöfe und die Gitterpfeiler, welche das Ganze umfassen. Rückwärts am Hang des Janikulus schließt sich ein schöner Park mit Treppen und Brunnen an. Doch ist die Situation nur durch einen originellen Zug ausgenutzt: „Erhaben schön die Kaskade mit Fontäne zwischen den Ahornbäumen." Die breite Fassade nach der Lungara ist ausgesprochen öde. „Man sieht sie nicht." Um so mehr fühlte Fuga offenbar das Bedürfnis, beim Bau der Konsulta (1723—36) auf dem Monte Cavallo (Abb. 90), wo die Gelegenheit namentlich gegenüber dem öden Quirinal günstig war, eine lautere Sprache zu führen. Aber auch hier verzettelt er seine Mittel, Quaderung, Pilaster, Fenster und Torrahmen ohne Ziel und Kraft und nur die dicke Trophäenplastik über den Toren und auf dem Dach vermag für sich als Zeugnis des gewaffneten Priesterstaates zu fesseln. Die hinteren Flügel, die nicht ohne Witz um einen perspektivisch verjüngten und beschlossenen Hof gruppiert sind, dienten nämlich als päpstliche Reiterkaserne.

Unvergleichlich günstig und reizvoll war auch die letzte Aufgabe, die Fuga in Rom löste, die Benediktionsloggia von S. M. Maggiore (1750). Zu beiden Seiten standen schon die schweren Paläste. Er wagte nicht, schwerer und ernster aufzutreten, sondern suchte sein Heil darin, mit allen Kunstgriffen des Wechsels, der malerischen Füllungen und Vertiefungen, der Aufgipfelungen und Verkröpfungen interessant und zierlich zu erscheinen. Das ist ihm gelungen. Unter den vier gleichen Beispielen von derartigen Bogen (Abb. 29, 45, 86) ist dies das unterhaltendste, aber die Fernwirkung reicht nicht einmal über den kleinen Platz. — Welcher böse Geist hingegen Domenico Gregorini verführte, es bei der Fassade von S. Croce in Gerusalemme (Abb. 92 [1744]) mit einer großen Pilasterordnung vor geschwungener Rücklage zu versuchen, das kann man nur aus dem ungesunden Wetteifer mit der neuen Schauseite der Lateranskirche erklären. Er wollte offenbar

Abb. 92.
Gregorini, S. Croce in Gerusalemme (1744)

Abb 93.
S. M. Maddalena

mit geringeren Mitteln noch größeren Eindruck machen. Aber Borromini hatte seine Schwingungen in einer gegebenen Straßenenge erfunden, wo die Vorstellung des Herausquellens durch den Augenschein unterstützt wird, und er war gescheitert, wo diese Bedingungen fehlen (S. 57). Hier in dieser öden Gegend ist Überfluß an Raum. Und dann ist die Biegung der Mauer mit der großen Ordnung an sich unvereinbar. Denn man wird immer fragen, warum, wenn es nach dem Willen des Architekten so gepreßt zugehen soll, so großspurige Glieder angewandt werden. Im Einzelnen stören die übermäßigen, bizarren Öffnungen, die schwächlichen Profile, die beiden unvereinbaren Giebellinien. Im Innern ist die leere, großsprecherische Verzopfung noch empfindlicher, weil da besonders wertvolle alte Zustände und Erinnerungen vernichtet sind.

In diese Zeit fällt auch der letzte Umbau des Palazzo Colonna durch Michetti und Posi (1730), wo rückwärts über die Via Pilotta hinweg die Verbindung mit der Villa hergestellt, vorwärts aber ein von Palmen, Flieder, Buchs und Akazienreihen gegliederter Hof durch niedere Flügel und Eckpavillons nach französischem Muster umfaßt wurde. Die Erscheinung ist für Rom neu, aber matt und lustlos ausgeführt, mit Palais Rohan in Straßburg nicht zu vergleichen. Weit einsichtiger ist der Hof des Palazzo Barberini damals geschlossen worden (Abb. 91), lediglich durch eine Reihe malerischer Hermenpfeiler und Gitter, die dem pflanzenkräftigen Vorgarten unmittelbar den Eindruck eines französischen Ehrenhofs verleihen. — Der Urheber des kleinen Palazzo Toni (im Volksmund dei Pupazzi) in Via Capo le case ist anscheinend nicht bekannt. Die wechselnde Umrahmung der Öffnungen, reizende Frauenhermen und gekräuselte Bedachungen an den Fenstern

Abb. 94. Palazzo del Grillo. Portal

des Mittelstocks ist von außerordentlicher Delikatesse, fremdartig für diese Zeit. Eine andersartige Überraschung bietet der Palazzo del Grillo (abwärts S. Caterina di Siena, Ecke Via Iberneſi), wo ein minimaler Hof und ein kleines terrassiertes Gärtchen mit spielend reichen Türen (Abb. 94), Treppen und Brunnen in Stuck ausgestattet ist. Deutlicher verrät sich die Hand des flotten Stukkisten in den Decken einiger Säle, das reinste Rokoko, stile Régence. Dadurch tritt auch die einzige Rokokofassade Roms, S. M. Maddalena (Abb. 93), in ihren Zusammenhang. Der Aufriß erinnert an S. Carlo (Abb. 61), den Charakter macht aber die graziös aufgehauchte Plastik, die den Anblick so wesentlich verfeinert, im Dekor schon reichlich mit Muschelwerk durchsetzt.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts brachte für Rom theoretisch die entschiedene Abwendung von der bisherigen Art der Regierung und Kunstpflege. Draußen rüttelten gerade die treuesten katholischen Mächte Frankreich, Spanien und Österreich am stärksten an den selbstgeschmiedeten Fesseln; 1774 ward der Jesuitenorden der „Aufklärung" geopfert. Aber bald darauf brachten die Stürme der Revolution das erbärmliche Staatswesen zur Auflösung. Innerlich, in der Kunstgesinnung hatten die beiden Deutschen Mengs und Winckelmann das Ende des Barocks besiegelt und neue Ideale, den Klassizismus, vorgezeichnet. Er fand in Rom selbst nicht mehr die Kräfte, sich durchzusetzen. Von den Päpsten dieser Zeit hatte Clemens XIII. Rezzonico (1758—69) kein Verhältnis zur Kunst, Clemens XIV. Ganganelli (1769—74) begann die vatikanischen Museumsbauten; Pius VI. Braschi (1775—99) war ein richtiger Bau- und Prunkpapst alten Stils, den nur das Unglück und Ungeschick um den Ruhm eines großen Mäzens brachten. Goethe, Canova, Carstens und Thorwaldsen, Jacques-Louis David und unzählbare kleinere Geister kamen in seinen Tagen nach Rom, um das neue Evangelium der Kunst an der Quelle zu studieren. Was die Baukunst anlangt, so müssen wir sagen: Roms Zeugungskraft war vorbei.

Villa Albani ist die jüngste der stadtrömischen Villen und eine ganz persönliche Schöpfung des kunstbegeisterten Kardinals Alessandro Albani; Marchione, der Baumeister, und Antonio Nolli, der Gärtner, führten nur seine Ideen aus. Die Anlage im Ganzen hält sich an das Herkommen (Villa Doria). Vom Eingang bei Porta Salaria (Abb. 95) ist in der Längsachse sternförmig der Figurengarten von beschnittenen Buchsbaum- und Zypressenwänden angelegt, links von einer tiefschattigen Steineichenallee, rechts von einem lichten Ölbaumwäldchen eingefaßt. Geradeaus legt sich in der Querachse das vertiefte Parterre vor, noch

Abb. 95. Villa Albani. Eingangstor

Abb. 96. Villa Albani. Wandbrunnen

ganz der schattenlose, durch Mauern geschützte Blumenziergarten, in der Mitte ein großer Springbrunnen, antikisierende Wandbrunnen an den Seiten (Abb. 96). Noch tiefer steigt man zu dem kleinen aber um so stimmungsvolleren Abschnitt der Wasser- und Ruinenwerke hinab. Ein verfallenes griechisches Tempelchen, eine Brunnenschale mit Schwänen, ein schwacher Wasserfall, „den Amphitrite lauschend bewacht" und antike Statuen und Baureste machen ein lauschiges Idyll. Das Kasino (Abb. 97) ist äußerlich eine noch rein barocke Erscheinung, weit derber gegliedert als das der Villa Doria, im Erdgeschoß eine offene Halle, durch niedrige Galerien in die Breite gezogen. Das Innere ist kaum noch Wohnung sondern Museum. Wenn man von den Massen der aufgestellten Bildwerke den Blick auf die Einrichtung richtet, so erschrickt man vor dem Verfall der Ausstattungskunst und dem Schwund des Farbensinnes. — Gegenüber schließt eine halbrunde Säulenhalle, der Portico circolare (Abb. 98a), das Parterre, dahinter liegt das Kaffeehaus, dessen Ausstattung besonders süßlich und kleinlich geraten ist. Es ist offenbar die damals neue Manier, welche Goethe der Frau von Stein für Kochberg empfahl. Aber der Kardinal und sein Freund Winckelmann glaubten Wunder, in welchem gereinigten Dunstkreis sie ihre Schätze untergebracht hätten. Die wenigsten der wenigen Glücklichen, denen sich die Villa öffnet, werden dies merken. Denn der herrschende und bleibende Eindruck ist der einer Stätte, wo die altrömische Daseinsfreude, der schöngeistige Genuß von Kunst, Natur und Melancholie sich noch einmal reinlich aussprechen durfte. Der jetzt arg verbaute Blick auf die einsame Campagna und die fernen Blauen Berge gehörte dazu. Wie sich dazu bei der römischen Vegetation die Villa Torlonia vor Porta Pia verhält, die nach Burckhardt „den ganzen Kursus der romantischen Gartenkunst" darstellt, weiß ich nicht aus eigener An-

Abb. 97. Villa Albani. Kasino (1760)

schauung zu sagen. Dagegen wird jeder, der die 1765 von Piranesi verneuerte Malteserkirche auf dem Aventin (S. M. del Priorato) kennt, den peinlichsten Eindruck einer geschmacklosen Vernüchterung empfangen haben. Dieser sogenannte Klassizismus hat innen und außen jedes Gefühl für Stimmung und gute Form verloren. Eine genügende Vorstellung seiner desorganisierten Formen und seiner wunderlichen Symbolsucht gewährt schon die Portalwand mit dem berühmten Blick durchs Schlüsselloch auf die Peterskuppel.

Die Bauten Pius' VI. verraten noch einmal ein großes Wollen alten Stils. Für seine vorher arme Familie gründete er 1780 den Palazzo Braschi an Piazza Navona, dessen Marmortreppe (von Cosimo Morelli) eine Glanzleistung des elegantesten Klassizismus ist. Der Pasquino, welcher an einer Ecke des Palastes steht, erhielt freilich damals gleich die giftigsten Witze über die anderen päpstlichen Unternehmungen, die Austrocknung der pontinischen Sümpfe, die Aufstellung der Obelisken auf Monte Cavallo und vor S. Trinità dei Monti (1787) und besonders die Sakristei von S. Peter, die 1776—83 unter der Leitung Marchiones mit unverhältnismäßigem Aufwand erstand. Außen barocke Massenerscheinung mit flachster und schwächlichster Gliederung, die nur ein Glück hat: Man sieht sie nicht vor der gewaltigen Nachbarschaft. Innen ist doch die Rotunde (sagrestia comune) ein sehr würdiger Raum. Vollkommen in ihrer Art sind dagegen die kalten und klaren, fast unpersönlichen Museumsbauten (von Simonetti), die den vatikanischen Palast vollends abrundeten und vollendeten, weiträumige, lichtvolle und vornehme Räume (Sala a croce greca, Sala rotonda usw.), die für alle europäischen Museen des 19. Jahrhunderts vorbildlich wirkten.

Schließlich haben an der Ausgestaltung des Monte Pincio und der Piazza del Popolo die feindlichsten Mächte des 19. Jahrhunderts zusammen-

Abb. 98. Piazza del Popolo, vom Pincio gesehen (1814—23)

gearbeitet. Die Franzosen begannen 1809 die Vigne von S. M. del Popolo in einen Ruhmesplatz des italienischen Volkes umzuformen, ähnlich dem Prato della valle in Padua. Doch ist beim Monte Pincio die Gestalt salonmäßiger, die Vegetation üppiger und feiner, die Schlängelwege raffinierter, um eine schaulustige Menge immer wieder an sich vorbeizuführen. Dazu von den Brüstungen nach drei Seiten reiche und wechselvolle Ausblicke. Pius VII. stellte dann die Verbindung mit Villa Medici her (1818) und setzte den Schmuck des Aufgangs am Hügel fort, den das junge Königreich 1878 mit dem Reiterdenkmal Victor Emanuels II. vollendete. Die seitliche Einfassung des Platzes (Abb. 98) mit ellyptischen Terrassen, Sphinxen, Statuen und Brunnen hatte Pius VII. schon 1814 in Angriff genommen und bei seinem Tode (1823) war der „Vorsaal Roms" vollendet. Die Formen sind überall reinster Klassizismus; sie kommen für unser heutiges Gefühl zu hart, scharf und teilweis auch zu kleinlich aus dem massigen Grün heraus. Das alte Barock verstand sich weicher und wohliger der Natur anzuschmiegen. Indes wird man dem ernsten, schwergeprüften Papst der Restauration diese weitherzige, menschenfreundliche Schöpfung ohne Vorbehalt danken.

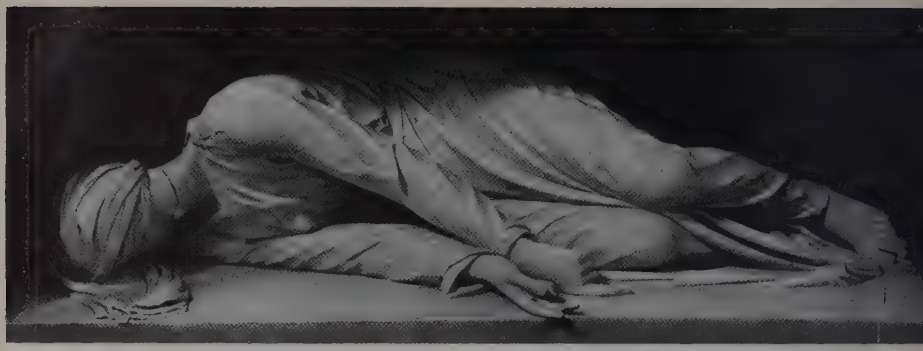

Abb. 99. Stefano Maderna, Die hl. Caecilia. S. Cecilia

5. Die Bildnerei.

Die barocke Bildnerei hat sich von dem Strafgericht der klassizistischen Kunstlehre noch nicht erholt. Seit Canova und Thorwaldsen „den reinen Stil der Alten" wiederhergestellt, sah man in Bernini den abscheulichsten Kunstverderber und häufte alle Schmähungen auf die Werke seiner so unendlich fruchtbaren Zeit. Jacob Burckhardt hat die Anklagen in ein System gebracht und man liest mit Behagen die Verdammungen, die wie ein Hagelwetter niederprasseln. Der immer wiederkehrende Vorwurf ist, daß die „ewigen Gesetze der Plastik" mit Füßen getreten, die „alleinige Schönheit der Natur" verwüstet, die „höheren Liniengesetze" der Gruppierung und des Reliefs übertreten und alle heiligen Zäune, Schranken und Grenzen übersprungen werden. Aber man kann mit gleichem Recht dagegen fragen: Welches sind die ewigen Gesetze? Hat nicht jede Kunst das Recht, sich die eigenen Gesetze selbst zu bestimmen und ihr Arbeitsfeld, ihre Darstellungsformen bis zu den letzten Möglichkeiten zu erweitern? Wir können hier auf unserm engen Raum derartigen ästhetischen Grundfragen nicht weiter nachgehen. Wir können nur versuchen, die barocke Gesinnung auch in der Plastik als eine notwendige Erscheinung mit hohen, ja einzigartigen Schönheitswerten verständlicher zu machen.

Die äußerste Beschränkung ist uns durch die ungeheuere Stoffmasse geboten. Man kann sagen, der einzige wirkliche Fehler des Barock ist der, daß die vernichtende Zeit noch nicht die wohltätige Auslese getroffen hat. Kirchen und Paläste werden innen und außen lästig durch das Vielzuviele. Auch der geduldigste Sucher wird bald ermüdet durch die Wucht des Mittelmäßigen oder Gleichgültigen, das in jedem Stil, in der Antike so gut wie in der Gotik und Renaissance sich vordrängt. Und in Rom ist die Erscheinung eintöniger als sonst, weil der höchste Vorwurf der Plastik, das öffentliche Denkmal ganz fehlt. Dafür entschädigen freilich die unabsehbaren Reihen der Papst-, Prälaten und Fürstengräber und die Altäre in Kirchen, der Bauschmuck, die Stukkaturen und die Brunnen. Und auch darin regiert die Eintönigkeit des Materials und der Farbe: Weißer Marmor und weißer Stuck. Diese Erscheinung ist rätselhaft. Dieselbe Zeit, welche für farbige

Abb. 100. Gilles de Rivière, Grabmal des Herzogs K. F. v. Cleve in S. M. dell' Anima (1575)

Raumstimmung das feinste Verständnis und die raffiniertesten Mittel hatte, welche der Plastik alle malerischen Wirkungen abzulisten suchte, verbeißt sich darauf, alle Plastik in kaltem Weiß und blank poliert zu sehen wie man damals auch alle ausgegrabenen Antiken ihrer Farbspuren und ihrer Patina entkleidete. Bernini ist immerhin für Bronze und — in Drapierungen — für bunten Marmor empfänglich. Aber sonst ist die Farbigkeit, die eigentlich ganz im Ziel der Zeitrichtung lag, die gleichzeitig in Spanien zur äußersten Vollendung der realistischen Plastik gedieh, gänzlich verschmäht und nur das Licht, auch die künstliche Beleutung einseitig und raffiniert ausgebeutet worden.

Der Zustand der römischen Bildnerei vor Bernini war nicht verheißungsvoll. Die großen architektonischen Grabmäler der Päpste Pius V., Sixtus V., Clemens VIII.

und Paul V. in den Kapellen bei S. M. Maggiore, in kleinlicher Weise mit Reliefs überfüllt, zeigen den kraftlosen Manierismus der Nachahmer Michelangelos. Interessanter ist das Denkmal Karl Friedrichs v. Cleve, der kurz nach seiner „Bekehrung" in Rom starb (1575), in der Anima von Gilles de Rivière (Abb. 100). Hier ist schon völlig malerisch in einem Altarrahmen das Jüngste Gericht entwickelt, derart daß der Sarkophag mit dem knienden Fürsten unmittelbar in das Relief hineinwächst. Alle Freiheiten des 17. Jahrhunderts sind damit vorausgenommen. Gewöhnlich wird noch Stefano Madernas hl. Caecilia (Abb. 99) unter dem Hochaltar ihrer Kirche als letzter Lichtpunkt gepriesen. Er bildete die jugendliche Märtyrerin so, wie man ihren unversehrten Leichnam angeblich 1599 in ihrem Sarge gefunden haben wollte, auf der Seite liegend, die Hände leicht gefesselt, das Gesicht zu Boden gekehrt, ein Realismus, der in den sterbenden Heiligen der Folgezeit nur seine natürliche Fortsetzung fand. Vom allgemeinen Verderben, „fast als Klassiker unter kühnen Neuerern" wird auch der Brüsseler Franz Duquesnoy (1594—1643) noch ausgenommen, der Grabmäler mit hübschen, dicken Vorhangputten machte (mehrere ebenfalls in der Anima) und in zwei gerühmten Großbildern, der sinnend andächtigen Susanna in S. M. di Loreto und dem mächtig bewegten Andreas in einem der Kuppelpfeiler von S. Peter sich geflissentlich vom bernineskeu Stil fernhielt. Aber das Neue, das in der Luft lag, ließ sich nicht aufhalten. Es war damals schon auf der ganzen Linie siegreich.

Lorenzo Bernini (geb. 1598 in Neapel, † 1680 in Rom) hing durch seinen Vater Pietro († 1629) enger mit Florenz zusammen, wo die Bildnerei in den Händen Giov. da Bolognas der Freiheit merklich entgegengereift war. In Neapel (seit 1589) hatte Pietro dann fast zwei Jahrzehnte mit dem nicht minder phantasievollen und beweglichen Naccarino zusammengearbeitet und seit 1604 war er mit anderen an der Ausschmückung von S. M. Maggiore beteiligt (Assunta in der Taufkapelle, Papstkrönung Clemens' VIII. an dessen Grab 1611, der Täufer in S. Andrea della Valle 1616 [Abb. 101]). Von da ab geht sein Werk schon unlöslich mit dem des Sohnes zusammen. Ein gemeinsames Werk dürfte der Brunnen auf dem spanischen Platze, die Barcaccia 1626 sein (Abb. 89), wofür indes von Augenzeugen wie Velasquez bestimmt nur der Vater genannt wird. Die wunderliche Idee soll von Urban VIII. selbst stammen, der an eins seiner Kriegsschiffe mit Kanonen dachte. So schwimmt der Kahn im Wasser, das er selbst aus 17 Öffnungen aus sich herausspeit. Die Formen sind dick und teigig wie gefaltetes Leder, Ornament und Figuren fehlen und die Wasserkraft ist gering und verzettelt, gar nicht so gesammelt und massig wie der Sohn es später liebt.

Lorenzo Bernini ist der Spiegel des Zeitalters, oder wie ihn Burckhardt tragisch nennt, „der Mann des Schicksals", ein Genie der Arbeit und des Genusses, frühreif und altersstark, unerschöpflich in neuen Erfindungen und im Kern immer sich selbst treu, sinnlich und fast feminin erregt und auch fromm, wundergläubig, bigott, alles ineinander. Rom ohne ihn ist nicht mehr denkbar. Sechs Päpsten hat er treu gedient; keine Gunst und Schmeichelei, die von Toskana, Frankreich, Spanien, England lockte, vermochte ihn oder auch nur seine Arbeit der ewigen Stadt zu entfremden. Neben seiner Architektur trieb er noch die Malerei und

Abb. 101. Pietro Bernini, Johannes d. T. S. Andrea della Valle

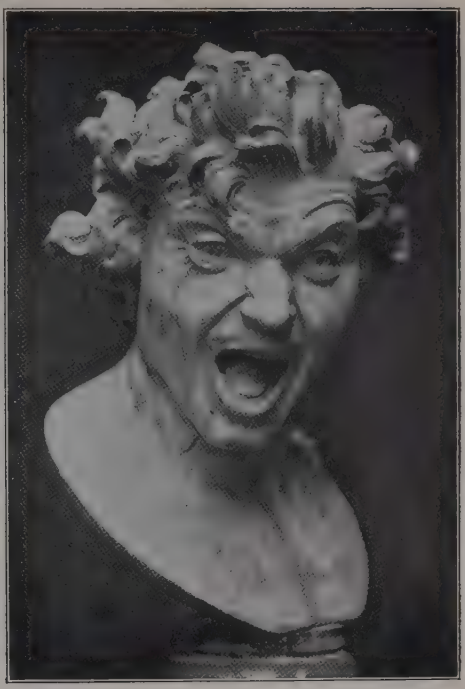

Abb. 102. Lor. Bernini, Die verdammte Seele. Span. Gesandtschaft

inszenierte er selbstgedichtete, gepfefferte Komödien. Starke Feindschaften, die sich in Borromini und Algardi sammelten, ja unverdiente Kränkungen (S. 52) konnten sein Selbstvertrauen nicht brechen. Manche Züge seines künstlerischen Wesens scheinen aufgenommen oder vererbt von Michelangelo und Correggio, andere verknüpfen ihn mit seinen Zeitgenossen, Rubens, Velasquez und der Carraccischule. Aber das echte Barock mit seiner großen und selbstbewußten Freiheit und Dreistigkeit heißt Bernini. Länger als ein Jahrhundert hat Europa von seinem Geist gezehrt. Und die moderne Plastik seit Degas und Rodin ist freudig wieder auf seine Wege eingegangen. Dies alles ist Grund genug, die Bildnerei Berninis etwas eingehender zu betrachten.

Im Alter von fünfzehn Jahren (1612) schuf Bernini sein erstes selbständiges Werk, die Grabschrift und Büste des Bischofs Santoni in S. Prassede, noch naiv befangen und ängstlich, aber der Kopf unheimlich naturhaft, daß man schon den künftigen großen Porträtisten ahnt. Weit fortgeschrittener sind zwei freie Charakterstudien, die „selige und die verdammte Seele" für S. M. Monserrato, jetzt in der spanischen Gesandtschaft. Die eine vergnügt schwärmerisch lächelnd, die andere mit verzerrtem Gesicht aufschreiend. Seelenqual ist dem jungen Künstler also noch ein großer körperlicher Schmerz, ungesänftigt am rohen Kopf eines gefolterten Burschen

Abb. 103. Bernini, Aeneas und Anchises

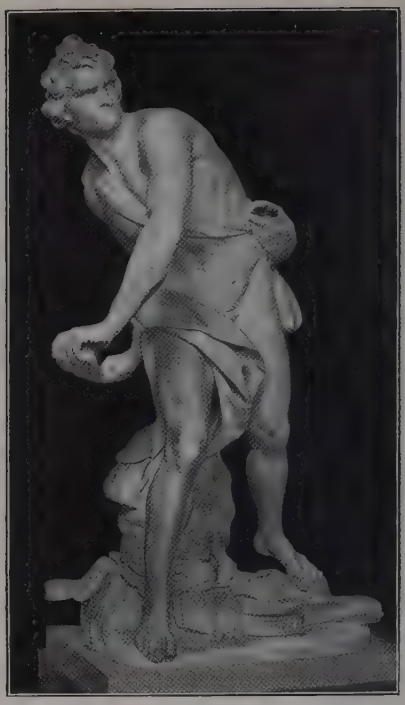

Abb. 104. Bernini, David
Villa Borghese

beobachtet (Abb. 102). Eine Büste Pauls V. mit den wohlgelungenen runden, feisten borgheſiſchen Familienzügen und ein nackter Laurentius auf dem Roſt (jetzt in Palazzo Strozzi in Florenz) zogen die Aufmerkſamkeit des Kardinals Scipio Borgheſe auf den frühreifen Jüngling, und für deſſen Villa entſtanden die vier erſtaunlichen Werke, die ſeinen Ruhm begründeten, drei Gruppen und der ſchleudernde David (ſämtlich in Villa Borgheſe). Natürlich will der junge Künſtler gleich alles und auf einmal zeigen, was er kann, die Anatomie, die Bewegungsmotive, die Gegenſätze von Alter und Geſchlecht, die Leidenſchaften und Gemütsausbrüche. Zumal in den Gruppen ſpielt er abſichtlich die Kontraſte ſtark heraus. Aufbau und Umriß gelingen ihm zuſehends beſſer. Aeneas und Anchiſes (1619 [Abb. 103]) machen mit dem kleinen Askanius die drei männlichen Lebensalter. Statt auf dem Rücken trägt der Sohn den Alten auf der Schulter und dieſer hält in zitternden Händen die Hausgötter empor. Das ergibt wechſelvolle Überſchneidungen und einen neuartigen Zug nach oben. Der Alte in der Nachtmütze und mit runzligem Leibe macht eine klägliche Figur. Aber der Geſchmack dafür war durch Bilder wie die „Letzte Meſſe des hl. Hieronymus“ geweckt. Die Figur des Aeneas iſt bekanntlich ſtark von Michelangelos Chriſtus in der Minerva beeinflußt. Aber man merkt das nicht, denn hier iſt der Schritt leiſe und behutſam, der Ausdruck

Abb. 105. Bernini, Apollo und Daphne. Villa Borghese

Abb. 106. Bernini, Raub der Proserpina. Villa Borghese

ängstlich, lauschend. Ein übertriebener Kraftaufwand liegt in den Armen und Händen. Sie schneiden ordentlich ins Fleisch. Man bemerkt schon hier neben den Kanten der Arme und Schenkel die selbsterfundenen Rillen. Bernini sucht damit etwas ähnliches wie die Schlagschatten in der Malerei, eine Künstelei, die man nicht entschuldigen kann. Es kommt nämlich nichts weiter dabei heraus als eine zähe, vertrocknete Altershaut.

Das Motiv des jungen Helden ist weiter entwickelt in dem schleudernden David (1619 [Abb. 104]). Der Vergleich mit den drei florentinischen Meisterwerken drängt sich sofort auf. Donatellos und Verrocchios Bronzen waren Püppchen im Vergleich zu Michelangelos Heldenjüngling, der in lauernder Spannung noch auf den günstigen Augenblick wartet. Berninis David schießt los. Die „höheren Gesetze" der Puristen verbieten dies zwar. Aber sie galten damals noch nicht. Die Wahrheit ist, daß Bernini einfach Neuland für die Plastik zu erobern suchte wie es Michelangelo und alle Großen vor ihm getan hatten. In diesem Fall handelt sich's um den momentanen Bewegungsausdruck: So verschoben und geduckt steht man, so kräftig faßt man beim Schleudern. Der ganze Leib ist zuckende Bewegung vom gesträubten Haarschopf bis zu den Zehen. Auch hier die Rillen, die den Leib älter machen als er sein darf. Das unschön verbissene Gesicht soll wohl den

Abb. 107. Bernini, S. Bibiana. S. M. del Popolo

Eindruck schildern, den der häßliche Riese auf den jungen Hirten macht. Aber wenn man die Augen fürs wirkliche Leben aufmacht, so wird man immer Leute finden, die bei körperlichen Anstrengungen gleich wunderliche Fratzen schneiden, die Zähne zusammenbeißen, die Stirn runzeln. Das sind unbewußte Reflexbewegungen. Als Körperstütze und Basis sind sehr geschickt Panzer und Waffen Sauls benutzt. Der Held selbst trägt nur an einem Brustriemen die Tasche mit den Schleudersteinen und ein Lendentuch, das sehr fein gelegt und behandelt ist. Das Werk steht übrigens von allen Seiten herrlich im Raum und behauptet sich vor allen Antiken, die es umgeben, als überlegene Arbeit.

Der Raub der Proserpina (um 1622 [Abb. 106]) gehört zu den Raptusgruppen, die Giov. da Bologna erfunden hatte. Auch Rubens hatte eine Entführung der Oreithyia durch Boreas gemalt (in der Akademie zu Wien), die Bernini gekannt haben könnte. Er betont hier wie Rubens den Gegensatz des Fleisches: der muskelstarke, wilde, lüsterne Gott und das feine, üppige Weib. Sie sträubt sich, schreit und weint (Tränen auf den Wangen!), er lächelt vergnügt, seiner Beute froh. Auf den Hüften der Schönen treffen sich die Gegensätze, die derben Finger drücken sich mit Lust in das weiche Fett. Um den Kontur auszufüllen, ist ein Gewandstreifen meisterhaft von oben nach unten zwischen beide geschlungen. Als Stütze dient der sitzende Höllenhund, eigentlich unvereinbar mit dem Laufschritt des Räubers, aber man soll denken, daß er hier gleich seine Last absetzt und daß dies dreiköpfige Ungetüm mit seinem Gebell nun alle Tage die Ohren der Unglücklichen umtönt. Diese schöne Gruppe schenkte der Kardinal seinem Freunde, dem Kardinal Ludovisi, und sie stand in Villa Ludovisi bis zu deren Zerstörung. Durch Schenkung der Königin Marguerita ist sie wieder mit den anderen Zeitwerken vereint worden.

Leidenschaft und Keuschheit, das ist der neue Gegensatz in der Gruppe Apollo und Daphne (1622—25 [Abb. 105]). Jugend und Schönheit halten sich auf beiden Seiten die Wage; der Gott ist sogar verführerisch in seiner schlanken und behenden Grazie. Wenn die flüchtige Nymphe ihn nur einen Augenblick ansehen wollte! Aber sinnlos wie sie ist, läuft sie, schreit und wächst in ihr Verhängnis hinein. Eine ovidische Umwandlung! Keiner der Alten hatte sich daran gewagt. Aber Bernini macht das so spielend und überzeugend wie man nur denken kann. Der schöne Mädchenleib bleibt fast unversehrt. Nur die Finger und die aufflatternden Haare setzen sich in Lorbeerlaub um und von unten beginnt ein Baum-

strunk die Beine zu umschließen. Ein flüchtiger Augenblick, nicht ausgetüftelt und berechnet sondern in glücklicher Empfängnis gezeugt und formal der Antike näher als irgend ein Werk des Cinquecento. Der Kultus des weiblich Schönen verläßt Bernini nun nicht mehr, aber er kehrt auch nie so sinnlich froh wie in den beiden Gruppen wieder. Gewiß ein Niederschlag des Glückes, welches ihm damals ein holdes Mädchen, Costanza Buonarelli bereitete. Ihre frische, anspruchslose Büste von 1625 befindet sich im Bargello zu Florenz.

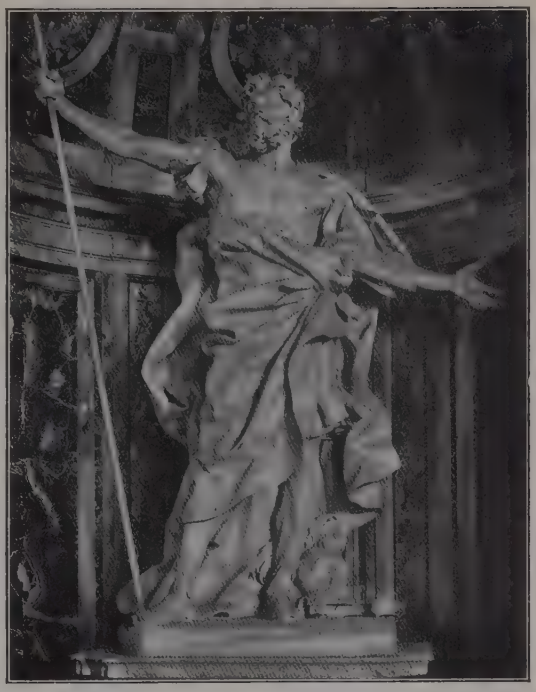

Abb. 108. Bernini, Longinus. S. Peter

Mit dem Pontifikat Urbans VIII. tritt im Leben und Schaffen Berninis die große Wendung ein. Nicht nur, daß er selbst ein großer Herr, der Vertraute des Papstes, der Leiter aller großen Unternehmungen wird, auch die Vorstellungswelt ändert sich. Die freie, schöne Mythologie hört auf, christliche Aufgaben werden ihm zugeschoben. Die Jesuiten bestellten das Grabmal ihres Generals Bellarmin für den Gesù (nur die Büste ist erhalten), andere Grabmäler folgten, woran ebenfalls noch sein Vater mitarbeitete; der erste päpstliche Auftrag war die Statue einer Heiligen, Bibiana, deren Körper man jüngst in ihrer kleinen verfallenen Kirche bei Porta S. Lorenzo wiedergefunden hatte. Die Wiederherstellung der Kirche war sein erster architektonischer Versuch und die hl. Bibiana (1626) seine erste Gewandstatue (Abb. 107). An eine Säule gelehnt steht die Jungfrau verklärten Angesichts, die Rechte erhoben, die Linke mit der Palme und dem Mantelbausch vor den Leib gedrückt, die Einleitung zu den späteren Verzückungen. Im Gewand geht der Meister gleich mit ganzem Feuer neuen Reizen und Ausdrücken nach. In den Ärmeln und von den Knien abwärts ist es die Leinwand, welche er mit ihren feinen eigenwilligen Fältchen, Brüchen und Knitterungen herauszubringen sucht, dem Tuchmantel gibt er kräftige Blähungen und Unterschneidungen. Schöner, erhabener sind übrigens noch die zwei behelmten Siegesgöttinnen, welche in stolzer Ruhe auf der Inschriftkartusche des Generals Carlo Barberini (1630) in S. M. in Aracoeli sitzen. Griechische Anmut und Feinheit spielt auf den vollen ernsten Gesichtern, den runden, nackten Armen, den rieselnden Tuniken, und nur die wehenden Tücher, die rückwärts den Umriß verbreitern, erinnern, daß wir bei Ber-

Abb. 109. Bernini, Grab der Markgräfin Mathilde. S. Peter

nini sind. Das Hochrelief und der Bronzeguß sind vollendet gut.

Leider war die Vielgeschäftigkeit seines Lebens der Ausbildung dieses edlen Stils nicht günstig. Gerade für Hauptwerke, die an erster Stelle vor aller Augen stehen, konnte er nur die Entwürfe und Modelle liefern; zahlreiche Schüler bevölkern nun seine Werkstatt und teilen sich in die Ausführung: Andrea Bolgi, Stefano Speranza, sein Bruder Luigi Bernini, Fr. Baratta, Ant. Raggi, Matteo Buonarelli und Giov. Ant. Mari. Sie lernten vom Meister die äußere Mache, die Meißelfertigkeit, bald auch die prahlende Manier. Denn Bernini selbst wächst nur noch nach der Seite der großen Aufmachung. Die Plastik im Raum, als Bau- oder Platzschmuck, die äußeren sinnlichen Wirkungen bringt er bis zur Vollendung. In allem übrigen erschlafft sein künstlerisches Gewissen und die schönen Tugenden seiner Frühzeit verhärten allmählich und entarten zur Manier.

Wir sahen ihn oben (S. 49) seit 1630 mit dem Schmuck der Nischen in S. Peter beschäftigt. Von den vier großen Statuen behielt er sich den Longinus vor (Abb. 108). Das war der Hauptmann unterm Kreuz, welcher sprach: „Wahrlich, dies ist ein frommer Mann und Gottes Sohn gewesen." Bernini stellt ihn hin wie einen Ausrufer vor der Schaubude, breitbeinig, den rechten Arm mit der Lanze prahlerisch hinausgereckt, den linken rednerisch aus dem Mantelbausch fahrend. Eine herrliche, verwegene Stellung, famos im Kontrapost und Linienschwung. Aber freilich kein frommer Hauptmann, wie man ihn unterm Kreuz denken mag. Im Einzelnen reißt schon die Manier den Künstler fort. Die bewußten Rillen sind bis zum förmlichen Muskelschwund gediehen. Der Sehnsuchtsblick nach oben, bei der Bibiana so liebreizend, ist leer. Der Mantel geradezu rätselhaft, erst innen eng und doch mit dicken Blähungen um den Leib geschnürt, dann außen noch einmal, man weiß nicht woher das Zeug kommt, den Kontur umbrausend. Aber nur so füllt der Mann seinen Raum und das war die Absicht.

Viel zahmer, man möchte sagen schulmäßiger, löste Bernini eine andere Aufgabe, das Grab der Markgräfin Mathilde (1635 [Abb. 109]). Urban VIII.

hatte die Gebeine der „großen Gräfin“ von Mantua in die Peterskirche überführt und Bernini machte den Entwurf der neuen Beisetzungsstätte am mittleren Pfeiler des rechten Seitenschiffs. Unten der Sarg, worauf figurenreich die Demütigung Heinrichs IV. vor Gregor VII. dargestellt ist, darüber zwei Engel mit Inschriftplatte, dann in künstlich verengerter Nische das Heldenweib, in der Rechten einen Kommandostab, in der Linken Schlüssel und Tiara, den Herrscherblick seitwärts in die Ferne gewandt wie eine Amazonenkönigin, die eine Schlacht lenkt. Der Kopf allein ist eigenhändig, eine kalte Schönheit, worin die linke Viktoria am Barberinidenkmal nicht einmal gleichwertig wiederholt ist. — Die ganze Reife seiner Dekorationskunst offenbarte Bernini in der Cappella Raimondi in S. Pietro in Montorio (1636), wo die Architektur mit der Bildnerei zu echt barocker Wirkung völlig zusammengeht, noch alles ganz in Weiß. Der Altar enthält im Relief die Verzückung des hl. Franz (Abb. 112), eine prächtig entworfene Gruppe, von Fr. Baratta ausgeführt. Zwei zärtliche Engel haben den ohnmächtigen Heiligen in die Luft erhoben, Gewänder, Wolken und Putten runden die Erscheinung ab. Die Beleuchtung erfolgt durch ein verstecktes Fenster von der Seite, ein Kunstgriff, den Bernini bei seiner Theaterspielerei gelernt hatte und nun öfter erprobt. An den Seitenwänden die Särge und Büsten der beiden Kardinäle. Die Särge tragen vorzügliche Flachreliefs, der eine offenbar den Lebenslauf: Tanzende Horen, Dudelsackpfeifer, Predigt, Taufe und Begräbnis, der andere die Auferstehung der Toten, ganz eigenartig, erwachende Gerippe und erneuerte Menschheit, malerisch in die tiefe Landschaft verstreut. Die

Abb. 110. Bernini, Scipio Borghese. Villa Borghese

Abb. 111. Bernini, Grabmal Urbans VIII. S. Peter

Ausführung ist von Andrea Bolgi; das Tonmodell Berninis ist aber in der Sakristei von S. M. in Trastevere erhalten. Man kann daran vergleichen, wie der Meister seinen Gehilfen vorarbeitete.

Unvergleichlich ruhmvoll und großartig bleibt Bernini in der Bildniskunst und zahlreich sind die Büsten, welche seine öffentlichen Arbeiten begleiten. Unstreitig am besten gelang ihm die Büste seines alten Gönners, des Kardinals Scipio Borghese (1632 [Abb. 110]), wovon zwei Ausführungen in Villa Borghese sind. Die ursprüngliche, bessere der beiden ist die mit dem Riß über der Stirne. Dies ist der vornehme Lebemann, in dessen fett aufgeschwemmtem Gesicht doch auch die Rassenmerkmale des edlen Geschlechts und der Stolz des Prälaten durchdringen. Völlig der Typus des Epikuräers. — Mehrfach hat er sodann seinen großen Freund Urban VIII. porträtiert (Büste in Pal. Barberini). Die schwierige Aufgabe, einen menschlich nur zu gut Bekannten lediglich durch Amt und Würden, Gesten und Kleider eine höhere, herrschende Bedeutung zu verleihen, hat er recht gut in der marmornen Sitzfigur des Konservatorenpalastes (gr. Saal) gelöst (1640). Sie kann als Vorstudie zu dem Grabmal in S. Peter gelten (1642—47 [Abb. 111]), das Bernini auf der Höhe seines Könnens zeigt. Hiermit schuf er den neuen Typus des Papstgrabes, der bis zu Canova herrschend blieb. Nach den Zerfahrenheiten des letzten Jahrhunderts knüpft er wieder bei Michelangelos Medizeergräbern in Florenz und bei Guglielmo della Portas Bronzesitzbild Pauls III. in S. Peter an, aber er entwickelt den Aufbau in massiger Breite und in einer wundervollen Weichheit und Verschmolzenheit des Konturs. Auf niedrigem, rückwärts verkröpftem Postament thront ernst und gewaltig, mehr befehlend als segnend, der Papst in der schweren, breitgezogenen Amtstracht. Davor steht der zierliche schwarze Sarg, zwischen dessen Voluten der geflügelte Tod die Grabschrift fertig schreibt. Seitlich angelehnt die beiden Tugenden, Prachtweiber von Rubensscher Fülle. Die Justitia üppig und träumerisch zurückgegossen. Sie weilt offenbar schon im himmlischen Kirchenstaat, wo es keine Sbirren und Briganten gibt. Etwas störend wirkt nur der Kleiderwulst um die Füße. Die Caritas ist dagegen ganz köstlich. Einen schlafenden Dicken drückt sie an den vollen Busen, mit einem reizvollen mütterlichen Lächeln blickt sie auf einen zweiten hüpfenden und schreienden Bengel herab. So zart und warm ist das Leben des Fleisches im Marmor fühlbar gemacht, daß alle Sauertöpfe und Splitterrichter entwaffnet werden. Aufs Ganze gesehen ist die unvergleichliche Schönheit des pyramidalen Umrisses wieder einmal glänzend bewährt.

Inzwischen hatte sich Bernini auch mit dem Studium des Brunnens beschäftigt und nach kleineren Versuchen (Bienenbrunnen an Piazza Barberini und im vatikanischen Garten) die Formel gefunden, welche dem barocken Fühlen entsprach. Der Triton auf Piazza Barberini (Abb. 114) ist als Freibrunnen durch massige Einfachheit musterhaft. Das Architektonische ist ganz ersetzt durch figürliche Glieder aus dem Bereich der Wassermythologie. Vier Delphine tragen auf emporgereckten Schwänzen ein Muschelpaar. Darüber bläst der Triton aus dicker Muschel den Wasserstrahl empor. Die fließenden Linien des Konturs werden wundervoll ergänzt und abgerundet durch das lebendige Steigen und Fallen des nassen Elements, und die grünliche Vermoosung des Steins vollendet den Eindruck des Naturhaften. —

Abb. 112. Bernini, Verzückung des hl. Franz. S. Pietro in Montorio

Abb. 113. Bernini, Verzückung der hl. Therese. S. M. della Vittoria

Von den vielen Nachahmungen in aller Welt hat Rom eine der gelungensten auf Piazza Bocca della Verità (um 1710 nach Entwurf Bizzacheris von Moratti ausgeführt). Auf einem Naturfelsen heben zwei Tritonen ein Muschelbecken, worin ein kleiner Warzenhügel den Wasserstrahl entläßt. Der Umriß ist noch gedrungener aber minder geistreich als beim Original.

In die Zeit der päpstlichen Ungunst (1644—47) fällt zunächst ein persönliches Bekenntnis, womit sich Bernini über die Zurücksetzung tröstete, eine Allegorie „Die Zeit enthüllt die Wahrheit". Nur die Wahrheit ist fertig geworden, jetzt im Vestibül seines Hauses Corso 151, ein schlankes erwachendes Weib, auf einem Felsen sitzend, den linken Fuß auf einen Globus gestützt, die Rechte mit einer Sonne ausgestreckt, den lächelnden Kopf rückwärts nach oben gewandt, so daß durch graziöse Biegungen und Wendungen ganz neue Reize offenbar werden. Eine schon furchtbar salopp gearbeitete Daperie, von oben aus der Luft hängend, umrieselt den Kontur auf allen Seiten. Man muß den alten, geflügelten Kronos hinzudenken, der diese Decke eben von der Schlummernden gehoben hat, um den Sinn und den gesuchten Kontrast der Gruppe zu verstehen. Bernini hat auch damit bahnbrechend für die barocke Symbolik gewirkt. Im Palazzo Farnese findet sich eine Gruppe: Das Alter raubt die Schönheit; Corradini hat Berninis Gruppe in seinem Sinn verbessert und verzierlicht für den großen Garten in Dresden umgeformt. Ja alle Kämpfe zwischen Zeit- und Geistesmächten, die nun an Grabmälern ausgefochten werden (s. u.), stammen daher. Bernini aber überstieg sich selbst durch eine neue sentimentale Erfindung, die Verzückung der hl. Therese (Abb. 113), die er 1644

Abb. 114. Bernini, Tritonenbrunnen. Piazza Barberini

Abb. 115. Bernini, Der Vierflüssebrunnen vor S. Agneſe

für die venezianiſche Familie Cornaro in einer Kapelle von S. M. delle Vittoria arbeitete. Auf ein Wolkenbett halbaufrecht hingegoſſen, ganz in ihre ſchwere Kutte vergraben, ſcheint die Heilige ihren Offenbarungen erlegen. Die Augen ſind geſchloſſen, der Mund halbgeöffnet, wie tot hängt eine ſchöne Hand aus dem Ärmel herab. Die Züge ſind eher ſchmerzhaft. Es iſt auch gar nichts von der „geiſtigen Wolluſt", von den „Geheimniſſen der Liebe", einer „chriſtlichen Danae", womit boshafte Kritiker von verwahrloſter Phantaſie dies Bild gloſſiert haben*). Bernini hat ja ſelbſt etwas Anlaß gegeben durch den ſüß lächelnden Engel, der die Jungfrau verliebt betrachtet, einen Gewandzipfel hebt und mit dem „Pfeil göttlicher Liebe" nach ihrem Herzen zielt. Aber dieſe Figur war ihm doch nichts anderes als der ſinnliche Ausdruck, die himmliſche Schönheit der Gottesliebe, wie ihm auch das verſteckte Seitenlicht, die Goldſtrahlen, die glänzende, hier nun ganz buntfarbige Ausſtattung der Kapelle zur Erhöhung der myſtiſchen Stimmung dienten. Auch in der Anordnung der vier Grabbüſten fand Bernini eine wichtige Neuerung. Überall befliſſen, das ruhige Daſein durch Bewegung und Leben zu verdrängen, ſtellte er die vier Gelehrten zu je zwei und zwei in diſputierender Unterhaltung dar, was dann von den Schülern mit Glück aufgenommen und mannigfach variiert wurde.

*) Ein Franzoſe, Dupaty, rät empfindlichen Seelen ſogleich hinüber zur Acqua Felice zu gehen und die beiden waſſerſpeienden Löwen zu betrachten: „Le repos de ces lions vous calmera". Warum nicht lieber den Kopf unter die Waſſenſtrahlen halten?

Abb. 116. Bernini, Kathedra Petri, Ausschnitt.
S. Peter

Abb. 117. Bernini, Habakuk.
S. M. del Popolo

Nun fand auch der grollende pamphilische Papst mit seiner Sippe wieder den Weg zum größten Genie des Jahrhunderts. Innozenz X. wünschte den Circo Agonale (Piazza Navona) förmlich zu einem pamphilischen Hausplatz zu machen. Zu der Kirche, dem Palast und den seitlichen Brunnen (S. 65) sollte noch ein großer mittlerer Brunnen kommen. Das Modell Berninis (in Casa Giocondi erhalten) zu dem Vierflüssebrunnen (Abb. 115) übertraf bei weitem alle Mitbewerber. Die Ausführung (1647—52) besorgten die Schüler. Bezwingend ist wieder die mächtige und natürliche Einfalt der Idee: Ein Felsentor, worauf der Obelisk Domitians aus dem Zirkus des Maxentius gestellt ist, bevölkert und belebt mit allerlei Getier und Pflanzen, ist auf vorspringenden Riffen besetzt von den großen Flußgöttern der vier Erdteile (Ganges von Claudio Porissimi, Donau von Ant. Raggi, Laplata von Fr. Baratta, Nil von Ant. Fancelli). Bei der Einweihung, als die starken Wasser zum ersten Male sprangen, war der Papst so entzückt, daß er zum Künstler sagte: „Ihr habt meinem Leben zehn Jahre hinzugefügt." Schon vorher (1647) hatte er sich von Bernini porträtieren lassen, wie 1646 von Velasquez. Beide Meisterwerke stehen sich jetzt in Palazzo Doria gegenüber und man wird Berninis Büste unbedingt den Vorzug der ruhigeren, objektiveren Auffassung geben. Stirn, Augen und Nase sind feinfühliger als in dem Gemälde und der feindselig

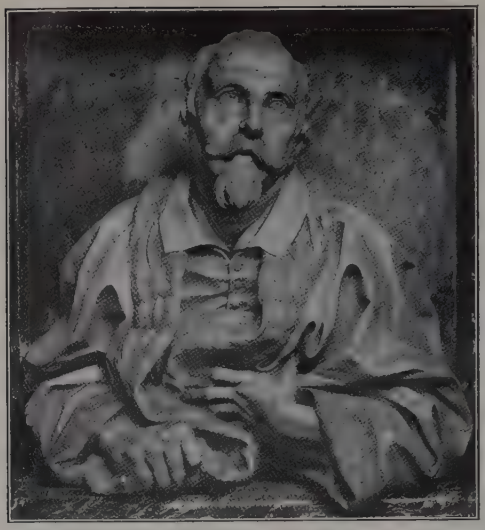

Abb. 118. Bernini, Gabriel Fonseca. S. Lorenzo in Lucina. 1663

verbissene Blick, der schmerzlich verzogene Mund, den der Spanier vielleicht in der Stunde ganz richtig sah, ist von Bernini als schwächliches, gedankenloses aber gutmütiges Hindämmern empfunden.

Der große, abgeklärte Altersstil, den die Bauten Berninis verraten, ist in den Bildwerken kaum zu finden. Nicht daß seine Hand, seine Phantasie, sein Schönheitssinn erlahmt wären. Nein, noch immer überrascht er durch neue glänzende Erfindungen und einzelne wahrhaft schöne Gebilde. Aber was uns nun oft stört, daß ist die Übertreibung der Affekte und Bewegungen und eine rücksichtslos schludrige Behandlung des Gewandes, die alles Maß überschreitet. Die Kathedra Petri (Abb. 116), die wir oben im Zusammenhang des Bauschmuckes schon gewürdigt haben, ist schon in voller Verwilderung. Die vier Kirchenväter in der Nähe besehen sind furchtbar. Oder man sehe die Engel zu Seiten des Stuhles an. Bernini hat nichts reizenderes modelliert als diese schlanken, graziösen, sanft lächelnden Jünglinge. Jede Linie ist Anmut und Wohllaut. Und er steckt sie in ein unmögliches, teigartig hingewühltes Zeug „wie gefrorene Mandelgallert mit dem Löffel modelliert". Das Relief an der Rücklehne „Weide meine Schafe" ist noch trostloser. Es ist noch einmal größer über dem Hauptchor in der Vorhalle ausgeführt (1656).

Der Chigipapst Alexander VII. hatte schon als Kardinal mit Bernini über die Ausschmückung der Kirche seines Geschlechts S. M. del Popolo unterhandelt. Sie wurde seit 1656 ausgeführt. Die Stuckengel, welche die Orgelbühne, die Gewölbanfänger, die Säulen der Seitenaltäre stützen und halten, sind die holdesten Wesen und man sieht, daß die Schüler, namentlich Ant. Mari, Ercole Ferrata und z. T. auch Oreste Raggi sich von der wilden Manier des Meisters losmachen. In der Chigikapelle entwarf Bernini neu die beiden Grabmäler der Stifter (Pyramiden mit Brustbildern) und fügte den beiden Renaissancepropheten zwei weitere in den vorderen Ecken hinzu, Daniel und Habakuk (Abb. 117). Diese sind eigenhändig und recht geeignet uns das Wollen und Können des Alten nahezubringen. Daniel, ein schöner Jüngling, kniet im Gebet; aber schwungvoll, stürmisch sind ein Bein, die Arme und der Kopf emporgeworfen. Habakuk ist günstig auf einen Felsen postiert, er hat den Speisekorb, deutet hinüber zum Daniel und blickt fragend zu dem halbwüchsigen Engel empor, der ihn lächelnd und gar zu zierlich, mit zwei Fingern in die Locke greift, um die Luftreise zu beginnen. Deutlich, dramatisch ist die Sache verknüpft: Not und Rettung. Und das Nackte ist meisterhaft, weicher,

Abb. 119. Bernini, Die Carità vom Grabmal Alexander VII. in S. Peter (S. 101)

Abb. 120. Bernini, Engel mit der Krone. Engelsbrücke (S. 101)

flächiger, großzügig ausgeglichen. Aber bösartig, zumal beim Daniel, knattert das Gewand herein und vernichtet die Hälfte der Wirkung. Im Vorbeigehen weisen wir auf drei Grabbüsten der Familie Fonseca in S. Lorenzo in Lucina (letzte Kapelle rechts). Ein Arzt (Abb. 118), ein Prieſter und eine Matrone. Das Beten

Abb. 121. Bernini, Beata Albertoni. 1675. S. Francesco a Ripa (S. 102)

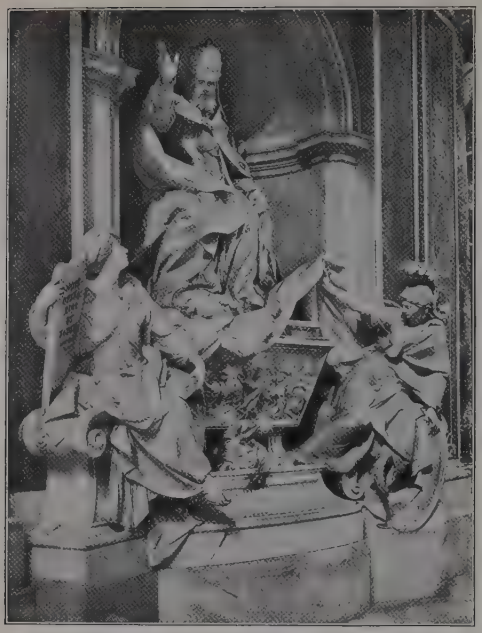

Abb. 122. Camillo Rusconi, Gregor XIII. S. Peter

Abb. 123. Fuga u. Maratta, Innozenz XII. S. Peter

ist auch hier Bewegung, die Köpfe so gut und ausdrucksvoll wie sie in dieser Zeit nur Bernini machen konnte. Immerhin geht es auch da ohne Aufruhr des Gewands, tiefe, formlose Gruben und Schlingen nicht ab.

Wir übergehen die bedeutenden Arbeiten, die Bernini unter Alexanders Pontifikat für draußen schuf, die Statuen des hl. Hieronymus und der Magdalena für den Dom in Siena, die elegante Büste des Sonnenkönigs in Paris (1665), worin er die herrliche Perücke des Herzogs Franz v. Este (1652) wiederholte, den Bauschmuck seiner damaligen Kirchen (S. 53) und dergl. Entschieden gehoben und schöpfungsfreudig kehrte er von Paris zurück. Sogleich gab ihm der Papst auf, einen jüngst gefundenen Obelisken vor S. M. Minerva aufzustellen (1666). Bernini, nach manchen beiseite geschobenen Skizzen, hob ihn auf den Rücken eines Kriegselefanten, den Ercole Ferrata ausführte: Rom hatte eine anmutige Sehenswürdigkeit mehr. Aber die folgenden Päpste Clemens IX. und X. entlockten dem Unerschöpflichen erst die erstaunliche Massenproduktion, außer den 162 Heiligen auf den Kolonnaden von S. Peter, die doch sämtlich nicht über den Leisten gearbeitet sind und wenigstens um ihres Motivenreichtums willen einen Blick verdienen, zunächst noch die zehn Engel auf der Engelsbrücke (1667 [Abb. 120]), von denen der Meister zwei (mit der Krone und dem Titulus) eigenhändig machte (jetzt vorm Chor von S. Andrea delle Fratte, auf der Brücke durch Kopien ersetzt), die übrigen von Schülerhänden. Man

Abb. 124. P. Legros, Gregor XV. S. Ignazio

Abb. 125. Monnot, Innozenz XI. S. Peter

kann sagen, daß es ihm nicht gelungen ist, seine ewig heiteren, liebenswürdig lächelnden Engel in leidtragende zu verwandeln (trotz der Tränen auf den Wangen). Er streift an die Grimasse, und das Gewand ist über jeden Begriff toll, fahrig und gequirlt. Aber im ganzen gesehen, lediglich als Brückenschmuck, in der hellen Sonne und dem gedrängten, bunten Verkehr, eigentlich als Kreuzweg für die Pilger gedacht, machen sie die beste Wirkung. Man kann sie nicht mehr wegdenken. Daneben ging die Arbeit an der Reiterstatue Ludwigs XIV., die erst 1677 nach Paris abging, dort übel aufgenommen. Für Rom fiel eine Replik ab, das erste Reiterbild wieder nach dem Marc Aurel (S. 9), der Kaiser Konstatin, der vor der Scala regia als Augenpunkt der Vorhalle aufgestellt wurde, eine Dekoration ersten Ranges. Von Kennern wird das Fell des Pferdes gelobt. Als Gegenstück am andern Ende der Vorhalle kam 1725 Karl d. Gr. von Cornacchini dazu.

Das Grabmal Alexanders VII. war aufgehalten worden durch die großen Pläne, die Clemens IX. für sich und seinen Vorgänger in S. M. Maggiore vorgehabt hatte. Es kam nun für S. Peter zustande (1672—78). Nur der Kopf ist eigenhändig nach einer Büste von 1659. Der Entwurf benutzt geschickt eine Tür als Pforte des Grabes. Der geflügelte Tod wieder als Beingerippe wühlt sich aus einer schweren Draperie gefleckten Marmors hervor. Links dringt Caritas mit einem schlafenden Knaben heran (Abb. 119), rechts ist die Wahrheit in sich versunken, die „Sonne" fast mit ihrem reichen Haar verdeckend, zuerst ganz nackt, man erkennt unschwer die geläuterte „Wahrheit" seines Hauses (S. 95). Bernini mußte ihr später einen Rock machen. Hinten erscheinen noch zwei Tugenden

Abb. 126. Algardi, Vertreibung Attilas. S. Peter (S. 106)

Abb. 127. Monument der Maria Flaminia Chigi. S. M. del popolo (S. 106)

in Halbfigur. Die Frauen in ihrer reizenden Fülle sind das schönste, der Papst im Gebet nach vorn kniend ist nicht günstig erfaßt.

Das letzte Werk, die selige Luise Albertoni (Abb. 121) in S. Francesco a Ripa (1675) ist immer noch eine erstaunliche Offenbarung, nach den Verzückungen nun der Tod einer Frommen. Sie liegt hoch aufgebettet, die Augen gebrochen, den letzten Hauch auf den Lippen, die Hände auf die röchelnde Brust gedrückt, das Gewand mächtiger als je ringsum bewegt, hier einigermaßen verständlich als Zeuge des Todeskampfs. Das große Verständnis der Natur, wonach Bernini in seinen besten Stunden immer gestrebt, kommt hier noch einmal ganz rein zum Ausdruck.

Neben und nach Bernini gibt es in Rom nichts Vergleichbares. Die Schüler, die Zeitgenossen, ja die Feinde gehen in seinen Bahnen. Sein Geist, seine Erfindungen und Formen herrschen bis zu Winckelmann und Canova. Wir haben nur die Ein- und Nachwirkungen festzustellen und halten uns am besten an die Hauptfächer des bildnerischen Betriebs.

Die Papstgräber waren und blieben die großen Kunstfragen und manche der alten Nepotengeschlechter besannen sich unter dem Eindruck der beiden Berninischen Schöpfungen auf vergessene Pflichten. Diese Vorbilder (am meisten Urban VIII.) sind mit mehr oder weniger Freiheit variiert. Man hat eine fast vollkommene Übersicht in S. Peter. Zeitlich am nächsten steht Algardis Grab für Leo XI. († 1605), der nur 27 Tage saß, um 1649 vollendet. Es ist nur bemerkenswert

Abb. 128. Fr. Cavallini, Die Brüder Bolognetti in Gesù e Maria (S. 105)

Abb. 129. Mich. Maglia, Maria Bolognetti in Gesù e Maria (S. 105)

als Kompilation eines schwachen, aber fingerfertigen Geistes. Der segnende Papst und zwei Tugenden (Fortitudo und Abundantia) sind um den schmalen Sarg enger zusammengeschoben, die steif stehenden Tugenden und der schläfrige Greis kalt und leer. Am Sarg nach dem Vorbild des Mathildengrabes (S. 93) ein Relief aus der Zeitgeschichte, welches als historische Parallele ganz witzig gewählt scheint: Heinrich IV. (!) von Frankreich schwört den Protestantismus ab. Näher steht dem Urbansgrab, auch in der Formensprache, Monnots Innozenz XI. (Abb. 125) mit Glaube und Tapferkeit und der Befreiung Wiens am Sockel, dekorativ ein bedeutendes Prunkstück. Und ebenso Clemens X. von Mattia de Rossi mit manieriert lächelnden Frauen und einem Sargrelief (Grundsteinlegung), welches das Äußerste an unruhiger Löffel- und Bohrarbeit leistet. Alexander VIII., erst 1725 von Arrigo di S. Martino errichtet, fällt durch den Zwiespalt der Formen auf; die Frauen (Fides und Veritas) sind sanft nnd edel, das Faltengewirr aber ganz betäubend. Innozenz XII. (1700 [Abb. 123]), von Fuga entworfen, von Maratta ausgeführt, hat eine der Tugenden, Caritas, fast wörtlich von Berninis Alexandergrab entlehnt, die Justitia ist schon merklich reiner gearbeitet. Man spürt das Erwachen des Klassizismus. Das gleiche gilt von Gregor XIII. († 1585 [Abb. 122]), von Camillo Rusconi 1723, woran alle Linien und Formen großartig und geläutert erscheinen, die Bewegungen aber noch hochpathetisch: Minerva hebt mit bedeutendem Körperschwung einen Vorhang, um das Relief, die Einführung des Gregorianischen Kalenders, zu betrachten. Benedikt XIII. (1740), von Marchione, in eigener Prachtkapelle bei S. M. Minerva sentimental, schwächlich. Der häßliche Greis erhebt sich matt vom Stuhl, die Frauen unten am Sarg lehnend, majestätischen

Abb. 130. Cornacchini, La Prudenza. Cappella Corsini

Abb. 131. Büste der Maria Colomba in S. Marcello

Leibes, haben ganz kleine, schmachtende Köpfe. Clemens XII. (1740) in der Corsinikapelle (Abb. 87), wohl von Pietro Bracci, ist wieder sitzend und segnend gefaßt, sehr ruhig (dazu die Bronzestatue im Konservatorenpalast), die süßlich liebenswürdigen Frauen (Abundantia und Minerva) stehen neben dem Sockel, der Sarg unten. Von demselben Künstler noch Benedikt XIV. (1758) in S. Peter, schwungvoll aufstehend, höchst pathetisch, die Frauen sehr schön. Alle diese Denkmäler sind durchaus würdig. Sie verdienen keine der Schmähungen, mit denen man sie überhäuft hat. Die üblen Eigenschaften, die man dem Barock insgemein zuschiebt, finden sich jedoch auch einmal gesammelt, am Grab Gregors XV. († 1623 [Abb. 124]) in S. Ignazio, Ende des rechten Seitenschiffs in einer besonders hergerichteten Kapelle, von Pierre Legros um 1700. Da ist nun wirklich das große Theater. Der Papst hoch auf dem Thron, dessen schwere Baldachinvorhänge von zwei flatternden Frauenengeln auseinandergeschlagen werden. In der mittleren Etage hocken neben dem Sarg zwei unangenehme Tugenden, unten steht noch ein kleiner Sarg und ein von Putten gehaltenes Medaillon des Kardinals Ludovisi, des Stifters dieser Stillosigkeit. Aber dies ist doch eine Ausnahme.

Auch die Prälaten- und Adelsgräber haben durchweg ihre eigenen Reize. Bernini hatte, wie wir sahen (S. 96), in der Cornarokapelle die gepaarten Büsten in Unterhaltung eingeführt (wofür er natürlich den strengsten Tadel der Puristen empfing). Aber gibt es in Wahrheit einen schöneren Gedanken, als Verstorbene in ihrer liebenswürdigsten, rein menschlichen Beziehung festzuhalten? In S. Isidoro am Pincio führte sein Sohn Paolo nach seinen Angaben eine Kapelle der Familie

Abb. 132. Herzurne der Maria Sobieska. S. Apostoli (S. 106)

Abb. 133. Canova, Vom Denkmal Clemens XIII. S. Peter

de Silva aus (1663). Mann und Frau in Halbrelief miteinander plaudernd, bereichert durch zwei weibliche Halbfiguren, die aus den Falten des Vorhanges hervorkommen. Im Chor von S. M. dei Miracoli (S. 65) stehen sich so zwei Männerbüsten und je zwei sitzende Tugenden gegenüber.

Nichts feineres läßt sich aber denken als eine ganze Kirche sozusagen als Ahnensaal persönlichen Erinnerungen geweiht wie Gesù e Maria durch die Familie Bolognetti (von Aprile, Cavallini und Maglia). In die Dekoration der Hochwand eingefügt und von Nischen mit Heiligenstatuen überbaut sind einerseits zwei Brüderpaare (Abb. 128) in disputierender Unterhaltung dargestellt, andererseits ein Krieger in Römertracht (Abb. 129) und ein Bischof kniend und betend. So auch im Gebet zum Altar gewandt Jos. Muti und Maria Colomba (1725, Abb. 131) in S. Marcello (2. Kapelle rechts) von außerordentlich feiner Auffassung und Arbeit. In S. Luigi dei Francesi sieht man den Kardinal Henri de la Grange predigend, eine wundervolle Lebenserinnerung (1724). Und solche Beispiele kann man selbst in kleinen und unbekannten Kirchen mehr entdecken. Seltener sind schon die vollen Bildnisstatuen wie Philipp IV. von Spanien in der Vorhalle von S. M. Maggiore, der elegant schreitende Kardinal Corsini in der Familienkapelle beim Lateran, der üppig wie eine Modedame hingelagerte Kardinal Caraciolo ebenda u. a. m.

Auch in den freier entworfenen Grabmälern wird man viel geistreiche und angenehme Sachen entdecken. Wir denken daran, wie in der Corsinikapelle am Lateran die vier Haupttugenden mit vier Kardinalsgräbern vereinigt sind, darunter das schönste von Cornachini, mit einer höchst eleganten Prudenza (Abb. 130). Sehr beliebt ist sodann die Kombination eines Sarges mit Putten,

Abb. 134. Andrea Pozzo, Altar des hl. Ignatius im Gesù

die das Porträtmedaillon halten, und Tugenden, die zur Seite sitzen (Kardinal Joseph Renatus 1735 in S. Agostino) oder in gleicher Fassung eine agierende Büste (Agostino Favoriti in S. M. Maggiore). Ähnlich das Grab der Maria Clementina Sobieska (Stuart † 1735) in S. Peter von Fil. Barigioni und Pietro Bracci. Auf dem drapierten Sarg Fama und ein Putto mit dem Bild der Fürstin (Gemälde), unten spielen zwei Putten mit Zepter und Krone. Die Herzurne derselben in S. Apostoli drapiert und von Putten umspielt (Abb. 132). Die volle dramatische Handlung der Allegorien ist fraglos von Frankreich nach Rom zurückgekommen. Man findet ein solches Spiel am Grab des Kardinals Lorenz Imperiali († 1673) in S. Agostino, von Dom. Guidi (erst 18. Jahrhundert). Der Kardinal kniet im Gebet, Fama hebt den Sargdeckel, ein Adler schwebt daraus empor, Kronos erschreckt und Mors enttäuscht bestaunen das Wunder. Eine „geistreiche" Natur- und Materialspielerei ist auch das Monument der Maria Flaminia Chigi (1771 [Abb. 127) in S. M. del Popolo von Agost. Penni: Ein Riesenvorhang von rotem Marmor ist an einem bronzenen Eichstumpf angehängt und Putten bemühen sich, das Bildnismedaillon mit Stricken zu befestigen. Ein Adler als Herr des Baumes krächzt von oben einen Löwen an, der heulend die Marmorfelsen erklettert. Es sind die Wappentiere der Geschlechter Odescalchi-Chigi, die auf diese Art ihre Trauer ausdrücken. Ebenda sieht man auch ein vergittertes Beingerüst, die Knochen gelb, das Leichentuch weiß, das der polnische Architekt Gisleni (1670) sich selbst als Denkmal fertigte.

Daß auch die Altäre, speziell das Altarbild für die Plastik gewonnen wurden, ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen und wohl nur daraus zu erklären, daß um die Mitte des 17. Jahrhunderts die plastischen Kräfte in Rom überwogen und die feindlichsten Köpfe, Bernini, Borromini und Algardi, sich in der Absicht begegneten, das Gemälde durch Reliefs zu ersetzen. Bernini ist mit der Kapelle Raimundi (1696 [Abb. 112]) und den übrigen plastischen Altären bahnbrechend und hat bei weitem das beste geschaffen. Bei ihm ist der Entwurf doch immer plastisch gedacht. Begeisternd wirkte auch Algardis Riesenrelief, die Vertreibung Attilas (Abb. 126) in S. Peter, zum Jubiläumsjahr 1650 fertig gestellt, ein „versteinertes

Abb. 135. Canova, Paulina Borgheſe. Villa Borgheſe (S. 109)

Gemälde". Denn hier iſt der unkluge und bedenkliche Schritt getan, die Kompoſitionsgeſetze, die Raumtiefe, die Maſſenbewegung und alles was der Malerei möglich iſt, in den Reliefſtil zu übertragen. Es wirkt an Ort und Stelle durch den großen Maßſtab und die Leidenſchaft der Bewegung bedeutend und macht die zahlreichen Nachahmungen erklärlich; ſo vor allem in S. Agneſe, wo um 1690 alle Altäre mit plaſtiſchen Szenen, Marterbildern und dergl. geſchmückt wurden (Abb. 66). Auch die Kapelle S. Tommaſo in S. Agoſtino mit drei Heilungswundern des Heiligen iſt bemerkenswert. Borromini ordnete, wie wir ſahen (S. 59) bei der Ausſtattung von S. Giovanni in Laterano Reliefreihen an, was dann bei S. Marco (Abb. 85) nachgeahmt wurde. Vor allem ſind aber die Altäre des Padre Pozzo intereſſant, weil ſie in ihrer mächtig vordringenden architektoniſchen Umrahmung den notwendigen Weg vom Relief zur vollbeherrſchenden Freifigur wieſen. Im Querhaus von S. Ignazio der Verkündigungsaltar. Das Relief iſt zahmer als ſonſt, maleriſch und an ſich feine Arbeit. Zwei Engel wagen ſich vor auf die Altarſchranken, der eine mit der Schlange redend, der andere mit der Dornenkrone. Gegenüber der Aloyſiusaltar. Der Jüngling ſanft ſchwebend wird mit dem Roſenkranz gekrönt, zwei Engel mit Lilien begleiten ihn. Stärkſtes Hochrelief, worin die Hauptfigur vorherrſcht. Ignaziusaltar im Geſù (Abb. 134). Der Heilige als Freifigur (Silberſtatue), predigend, füllt mit Hilfe von Engel- und Puttenbegleitung die Niſche. Die Trinität im Giebel iſt eine dramatiſche, freiplaſtiſche Gruppe. Und dieſe Art ſetzt ſich in den ſeitlichen Gruppen neben dem Sockel fort, links der Triumph der Religion über die Ketzerei, rechts des Glaubens über den Götzen-

dienst. Gemeint ist die innere und äußere Mission des Jesuitenordens. Die Gewalt des Ausdrucks und der Bewegung geht weit über alles, was Bernini gemacht hat. Man kann darüber nachdenken, was aus diesem plastischen Theater noch hätte werden können. Aber so sehr diese Glanzleistung auch durch die verschwenderische Materialpracht entzückte, blieb sie ohne Nachfolge. Im Gegenteil. Einfache, klumpige Altäre aus Wolken, Strahlen und Putten gebildet (Vorbild Berninis Kathedra) sind im 18. Jahrhundert die Regel (S. M. Vittoria, S. M. Campitelli),

Im Fassadenschmuck wirken die Standheiligen stets gut durch Fülle und bewegten Kontur (Abb. 48, 86). Auch die Nischen sind niemals besser gefüllt worden (Abb. 46, 88). Vereinzelt hat schon der Giebel- oder Portalschmuck hinreichendes Gewicht für die ganze Fassade. Wir denken an den Engel mit den gefesselten Sklaven an der Trinitarierkirche (Abb. 136) oder an das köstliche Tondo mit dem Halbrelief der Heiligen an S. Agata dei Goti. Auch sieht man wohl hie und da an Hausecken Marienbilder, Reliefgruppen, sogenannte Altarini. Aber diese äußerliche, bürgerliche Allgegenwart des frommen Allgemeingefühls ist in Rom doch entfernt nicht so aufdringlich wie in den österreichischen und bayerischen Städten.

Antonio Canova (1757—1822), seit 1779 in Rom, war der Mann, die neuen Stimmungen und Sehnsüchte ins Werk zu setzen. Mit Bernini ist er nicht nur in den Schicksalen und dem Zeitruhm, sondern auch in der nachfolgenden Verachtung verwandt. Stendhal konnte noch stundenlang auf der Bank vor dem Stuartdenkmal in St. Peter in Bewunderung sitzen. Heut ist nicht einmal die Bank mehr da. Was die Zeitgenossen an dem „neuen Phidias" so köstlich fanden, die „Reinigung der Form", die klassische Einfalt, die edle Gesinnung, das erscheint uns heute als Verarmung, Leere und manierierte Kraftlosigkeit. Gleich vor seinem ersten großen Werk, dem Grabmal Clemens XIV. in S. Apostoli (1783—87) wird man sich fragen: Was ist daran echter und gesunder als bei Berninis Urbansgrab? Das Schema ist geblieben, aber der Zusammenhalt und Linienfluß zerstört. Die Figuren agieren wie vorher, der Papst segnet und die Tugenden trauern, die eine über den Sarg gebeugt, die andere wie geistesabwesend am Sockel sitzend. Freilich die Stimmung ist zarter, die Formen sanfter; diese melancholische Schwäche erschien der Zeit als Offenbarung. Das Grab Clemens XIII. in S. Peter (1792) ist ganz ähnlich in Etagen gebaut und mit Figuren besetzt. Der Papst kniet betend, sehr wahr und empfindsam. Am Sarg steht „der Glaube", eine harte, steife Frau, Stacheln um den Kopf, ein großes, dünnes Kreuz im Arm, Hosen an den Beinen. Für Canova war dies formlose Geschöpf offenbar ein Bekenntnis. Er hat sie 1813 noch einmal für S. Martina e Luca wiederholt. Rechts unten lehnt ein Genius träumerisch mit umgestürzter Fackel (Abb. 133). Wieviel Seufzer der Bewunderung hat dieser glatte Bursch ausgelöst! — Unangenehm wird Canova, wo er sich als Kraftmensch direkt mit den Griechen zu messen sucht. „Herkules zerschmettert den Lichas", 1795 modelliert, 1814 für den Fürsten Torlonia ausgeführt, jetzt in der Galeria moderna, ist eine Gefühlsroheit schlimmster Sorte, und auch die Faustkämpfer Kreugas und Damoxenes im Vatikan leiden an ungesundem Muskelschwall und krankhaften Bewegungen. Der Perseus mit dem Meduſenhaupt, der zwischen beiden steht, ist eine kaltsinnige Nachahmung des belvederischen Apollo,

Und gerade von den Schönheiten, die Canovas eigentliche Begabung ausmachten, den niedlichen Grazien, Heben, Venussen und dergl. besitzt Rom nichts, wenn man nicht die Pauline Bonaparte-Borghese (Abb. 135) in Villa Borghese (1807) hierher rechnen will, die sich mit Vertrauen auf ihre Schönheit als Venus genitrix porträtieren ließ. Auch diese antiken Verkleidungen sind ein Zeichen der Zeit. Durchaus bedeutend und ergreifend durch echtes Gefühl ist die kniende Statue des unglücklichen Pius VI. vor der Confessio in S. Peter 1820, das letzte, was Canova für Rom schuf. Befruchtend fiel seine Manier nur für das schlichte Grabmal aus: Allegorische Frauen huldigend oder trauernd vor einer Büste in zartem Relief, so hat er das Andenken seines Lehrers Volpato (1807) in der Vorhalle von S. Apostoli festgehalten. Und derart angenehme Denkmäler mit sinnigen Träumen und Erfindungen sieht man öfter in S. Luigi dei Francesi, im Camposanto der Deutschen und auf dem protestantischen Friedhof.

Abb. 136. Sopraporte an der Kirche der Trinitari

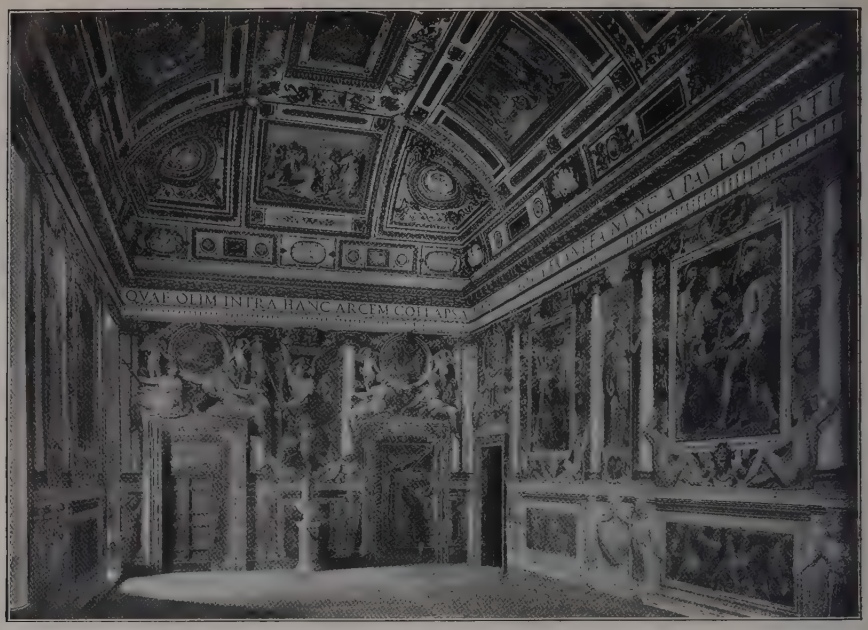

Abb. 137. Pierino del Vaga, Sala Paolina in der Engelsburg

6. Malerei und Dekoration.

Auf das weitschichtige Kapitel der Malerei in Rom in drei Jahrhunderten können wir uns nicht einlassen; ebensowenig können wir einen Führer durch die Galerien geben. Vielmehr bleibt uns übrig, die Malerei im Zusammenhang mit den Schwesterkünsten, in ihren monumentalen und dekorativen Aufgaben zu verfolgen. Michelangelo hatte in der sixtinischen Decke, Raffael in der Halle der Farnesina unsterbliche Muster der einheitlich organisierten, zyklisch geordneten Gedanken- und Geschichtsmalerei aufgestellt. Von diesen Mustern zehrten die Schüler und Nachfolger, die als Manieristen auch übel genug beleumundet sind und noch auf die Herstellung ihrer unleugbaren Verdienste warten. Was man ihnen zum Vorwurf macht, die „gewissenlose" Flüchtigkeit und Schnellfertigkeit, hängt mit dem Druck des dekorativen Handwerks zusammen. Wer einen Palast malen läßt, will rasch bedient sein, um ihn auch noch zu bewohnen. Dies zugegeben wird man die Tugenden schätzen, die den Manieristen so lange treu blieben, das schöne Raumgefühl, die klare Anordnung, die Farbenstimmung und den großen Vorrat von mythologischen, allegorischen und symbolischen Vorstellungen, aus dem sie mit einer gewissen Leichtigkeit je nach Bedarf ihre Bilderkreise kombinierten.

Eine reine Vorstellung der Renaissancedekoration hat man zunächst in den Gemächern der Engelsburg, die Paul III. um 1540 für sich herstellen ließ.

Abb. 138. P. del Vaga, Decke der Sala Regia im Vatikan

Fr. Pierino del Vaga war der Leiter und Erfinder. Heitere Grotesken im Badezimmer, die Geschichte Amors und Psyches im Schlafzimmer, die des Perseus im Wohnzimmer, Alexanders d. Gr. im Sitzungszimmer (Abb. 137), diese Stoffwahl ist gewiß bezeichnend für den ersten Papst der Gegenreformation und der Jesuiten. Die Wandgliederung, Sockel, Simse, Säulen, Bildrahmen sind aufgemalt, auch Reliefs, Stuckfiguren, Medaillons, Kartuschen und Nischen täuschend nachgemacht, im Ganzen ein Reichtum, wie er im Barock nicht übertroffen wurde. Nur an der Decke sind Rahmen und Füllungen im reinsten Stuck hergestellt. Pierinos Stukkaturkünste in ihrer höchsten Verfeinerung finden wir alsdann am Fries und an der Decke der Sala regia (Abb. 138). Sie stimmt hier nicht mehr zu der großspurigen Ausmalung, die unter Paul III. begonnen aber erst unter Gregor XIII. vollendet wurde, das Hauptwerk Vasaris (Abb. 139a). Dargestellt sind die Siege der Kirche, die Schenkungen, Demütigungen und Bekehrungen der Könige, zuletzt in vier Bildern die Freude über die Bartholomäusnacht (1572), eine nachdrückliche Mahnung für die Gesandten, welche hier Audienzen erhielten. Außer Vasari sind noch Taddeo und Federico Zuccheri, Giuseppo Porta, Agresti, Sermoneta u. a. beteiligt. Der Eindruck ist unerfreulich vor allem durch die matte, naturlose Buntfarbigkeit. Von Vasaris bedauerlicher Schnellfertigkeit zeugen sodann die Fresken aus dem Leben Pauls III. im großen Saal der Cancelleria, die er in hundert Tagen vollbrachte: „Man sieht's ihnen an", bemerkte mit Recht Michelangelo. Taddeo Zuchero

Abb. 139. Zucchi, Saal der Elemente. Die Luft. Palazzo Firenze

zeigt sich etwas vorteilhafter in der Geschichte Pauls III. im kleinen Saal des Palazzo Farnese, wo er dreist in den großen Maßstab und die kräftige Farbe geht und die tonige Wirkung schöner Teppiche erreicht. Von ihrer anmutigsten Seite lernt man die Zucheri aber in Villa Giulia kennen (S. 32). Das Halbrund des Hofes ist als Laubhalle mit Gitterwerk, Rosen, Lorbeer, Vögeln und Putten höchst zierlich und sorgfältig ausgemalt. Die zwei oberen Säle haben eine vornehm zurückhaltende Dekoration, Friese in Weiß auf Gold, religiöse Reliefs und mythologische Fresken, deren Zusammenhang ohne Kommentar nicht zu erkennen ist, frisch in der Farbe, die fast ohne Lokaltöne in Licht und Schatten aufgelöst ist. Bei der Ausmalung der Villa Pia gesellte sich zu den Zuccheri der junge Federico Barrocci († 1672), dessen vier Tugenden im vorderen Saal durch Zeichnung und Farbe weit hervorstechen. Er wich angeblich für immer von Rom, aber irgendwie wird es sich aufklären, daß er (oder ein genauer Schüler) auch an der Ausmalung der vatikanischen Bibliothek beteiligt war. Sixtus V. ließ in dem 1588 von Dom. Fontana erbauten großen Saale in den Lünetten seine eigenen Bauunternehmungen darstellen, nur archäologisch von Wert, darunter in großen Wandbildern die Geschichte der Gelehrsamkeit. An der Westseite, vom Daniel an die ganze Folge, ist rein malerisch eine große Überraschung; nach Art bester moderner Aquarelle sind glänzend bunte Farben in großen Flecken hingesetzt, rauchig verhaucht und durch herrschendes Rotbraun verbunden, eine meisterhaft leichte, ganz unrömische Handschrift, die man sogleich in dem Brand Trojas der Villa Borghese von Barocci wiedererkennt.

Abb. 139a. Die Sala Regia im Vatikan

In den Sälen des Konservatorenpalastes hatte man schon früher begonnen, die ruhmvolle alt-

römische Geschichte in Friesen kleinen Formats vorzuführen, woran sich u. a. Daniel da Volterra und Peruzzi versuchten. Daß man aber die Riesenflächen des großen Saales dem flüchtigen Cavaliere d'Arpino anvertraute, ist kaum zu begreifen. Er hatte hier die älteste Stadtgeschichte vorzustellen, die man in Sexta lernt. Rühmlich ist nur die einheitlich auf braungrün gestimmte Farbe und der gute Wille, die Geschehnisse in freier Landschaft zu sehen. Aber das Unvermögen in der Luftperspektive, die bösen Verzeichnungen, die steifen, geradezu hölzernen Massenaufstellungen, die schrecklichen Pferde dämpfen alle weitere Lust. Ein weit gemeineres Beispiel aus der Heiligengeschichte sind Schauer- und Marterszenen, womit Circignani dalle Pomerance den Umgang von S. Stefano rotondo verunzierte. Dagegen kann man die beliebte naturmythologische Allegoristik in den beiden Sälen des Palazzo Firenze bewundern, wo Jacopo Zucchi († 1589) die Elemente und die Jahreszeiten darstellte (Abb. 139, 140). Die Einteilung der Decken und die Umrahmung der Felder ist niedlich und überladen. Der Zug ins Große fehlt ganz und das Verständnis des vielen Beiwerks ist an den Besitz eines Kommentars geknüpft. Indes machen die Beweglichkeit der Phantasie, die Sicherheit der Formen, die Gewandtheit des Entwerfens und die fröhliche Farbe einen guten Eindruck. Sehr lehrreich für den Zeitgeist sind sodann die Prunksäle des Palazzo Spada. Man hat hier alle Dekorationsmittel versucht, auch Antiken und Stuck. Im ersten Saal über graugemalter Architektur eine luftfreie Loggia, worin Pagen, Mohren, Vögel, Äffchen usw. ihr Wesen treiben; im zweiten

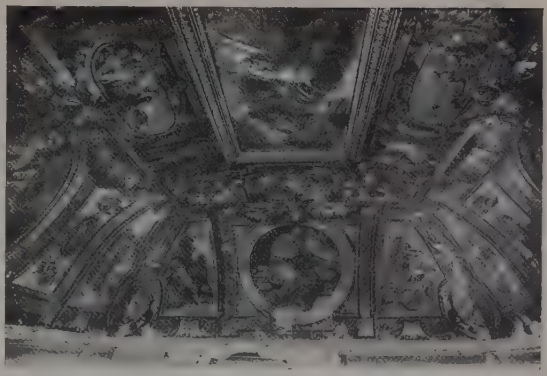

Abb. 140. Zucchi, Saal der Jahreszeiten. Palazzo Firenze

Abb. 141. Galerie der Atlanten. Palazzo Spada

Abb. 142. Paul Bril, Der Frühling. Sala Ducale im Vatikan

die schönen, jugendlichen Atlanten (Abb. 141); im dritten Reiterkämpfe, im vierten Gerechtigkeitsbilder; im fünften wieder Stuckrahmen und -figuren, in der schmalen Galerie Tugenden und Laster, im sechsten die „berühmten Frauen"; endlich in der großen Galerie ein buntfarbiger Fries, von drolligen Konsolhermen (Faunen und Nymphen), mit Füllungen von tollen Beschlägen, Arabesken und Drolerien, ganz wundervoll gemalt.

Inzwischen war noch ein ganz neues Element, die Landschaftsmalerei hinzugekommen. Kurz vor den Carracci, um 1574 rückten die beiden Bril aus Antwerpen in Rom ein; Matthäus starb schon 1584, Paul aber vermochte die phantastische Landschaft schnell und glücklich in den Dekorationsstil einzuführen. Und zwar nicht nur in Palästen (Hof des Lateran, Sala ducale des Vatikan [Abb. 142]), sondern auch, was uns seltsam anmutet, in Kirchen. Ja hier schuf er sogar sein Bestes, dreizehn wildromantische Berglandschaften mit Einsiedlern in S. Cecilia 1599 (Verbindungsgang von der Sakristei zum Grab der Heiligen) und sechs Lünetten in der Sakristei der Paulskapelle bei S. M. Maggiore (um 1605). Ähnliche in Villa und Palazzo Rospigliosi (1606—09) folgten nach. Und da auch die Carracci sowie Domenichino und Guercino darauf eingingen, jüngere Kräfte wie G. B. Viola, G. Fr. Grimaldi, Agostino Tassi sich eigens dem Fach widmeten, so wurde die landschaftliche Wandmalerei im Zeitalter Urbans VIII. zu einer

Abb. 143. G. Dughet, Marine. Palazzo Doria

Abb. 144. Annibale Carracci, Triumph des Bacchus und der Ariadne. Galerie Farnese

förmlichen Leidenschaft. Im Quirinal, in den Palästen Borghese, Costaguti, Lancelotti, Doria u. a. findet man Zimmer dieser Art, worin natürlich immer die Staffage den zyklischen Zusammenhang hergibt. Den Höhepunkt (und das Ende) bilden Gaspard Dughets Fresken in den unteren Sälen des Palazzo Colonna, die Temperabilder in der Anticamera und die 25 riesigen Ölbilder im Thronsaal des Palazzo Doria (Abb. 143) und die 18 leider sehr verdorbenen Fresken mit dem Leben des Elias in S. Martino ai Monti (um 1650). — Jedenfalls, wenn man das Werk der „Manieristen" überblickt, so war der Umkreis ihrer Formen- und Gedankenwelt so groß, daß die Carracci in Rom ebensoviel lernen und empfangen konnten als sie mitbrachten.

Abb. 145. Agostino Carracci, Galatea und Polyphem. Galerie Farnese

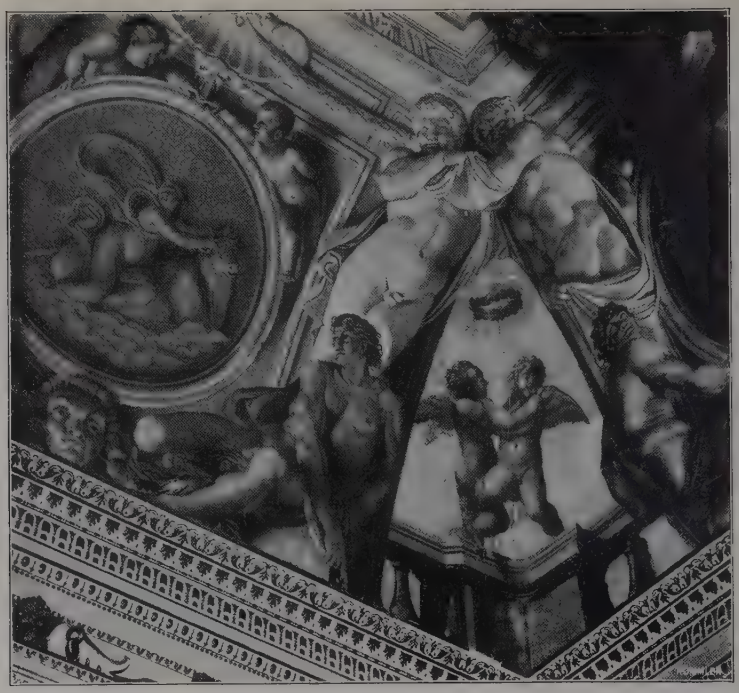

Abb. 146. A. Carracci, Ecke der Decke in der Galerie Farneſe

Annibale Carracci kam 1595 im Dienſt des Kardinals Odoardo Farneſe nach Rom, um in der neuerbauten Loggia des Familienpalaſtes (S. 30) die „Galerie" zu malen; 1597 ließ er ſeinen Bruder Agoſtino zur Hilfe nachkommen, der aber ſchon 1600, nachdem er nur die Aurora und Galatea gemalt, im Ärger von ſeinem unverträglichen Bruder nach Parma entwich. Lodovico, der Vetter beider, das Schulhaupt in Bologna, hat nach neueren Forſchungen mit dem Unternehmen überhaupt nichts zu tun. Der Ruhm gebührt alſo weſentlich Annibale, der nur von ſeinem Schüler Domenichino unterſtützt das Werk bis 1604 zu Ende brachte und ſich allerdings dabei den Tod an den Hals arbeitete († 1609). Wichtig iſt es, vorher das „Camerino" zu ſehen, deſſen Decke Annibale ſozuſagen als Probe 1596 mit Sachen aus der Herkules- und Odyſſeusſage ſchmückte, weil hier ganz deutlich wird, daß er ſich nicht ohne Mühe in den Stil und die Aufmachung der römiſchen Überlieferung einarbeitete. Auch die Vorſtudien zur Galerie laſſen erkennen, wie ſchwerfällig und gründlich er es nahm, bis er von der ſixtiniſchen Decke her zu einer Gliederung und Einrahmung gelangte, die dem flotten Syſtem der Manieriſten durch tiefſinnige Künſtelei noch überlegen war (Abb. 162). In den Ecken (Abb. 146) ſieht man durch eine Baluſtrade in den blauen Himmel, davor iſt eine ſteingraue Architektur mit Hermen, Bildrahmen, bronzefarbenen Medaillons und Atlanten gemalt, die den Plafond ſtützt. Auf dem Geſims liegen naturfarbene Götterjünglinge. Größere Bildrahmen überſchneiden nochmals das Gerüſt. Alſo

Abb. 147. Domenichino, Der Evangeliſt Johannes. S. Andrea della Valle

eine dreifache Schale, die auch in der Farbe ſich abhebt. Das Thema der fünfzehn größeren und acht kleineren Bilder iſt — für einen Kardinal ſehr paſſend — die Allgewalt der Liebe, dargeſtellt durch Beiſpiele der griechiſchen Mythologie. Das Hauptbild der Decke, Triumphzug des Bacchus und der Ariadne (Abb. 144), bezeichnet gleich die Stimmung, eine rauſchende Luſt. Die Gruppe um den trunkenen Silen könnte Rubens gemalt haben. Die Formen ſind durchaus gewaltig, ſchwellendes Barock, was man auch ſagen mag, die Farbe im Ganzen ſparſam und verhalten. Selbſt der feinere Agoſtino wäre wohl dem römiſchen Stil erlegen, wenn er länger geblieben wäre. Die Galatea (Abb. 145) iſt noch ein Bild raffaeliſcher Anmut, die Aurora ſchon weit derber und leidenſchaftlicher. Still und vornehm heben ſich jedoch die beiden Gemälde Domenichinos heraus, Andromeda und das Mädchen mit dem Einhorn.

Wichtiger noch als dies bedeutende Werk war die Tatſache, daß ſich auch nach Annibales Tod die Schüler der Carracci in Rom behaupteten und die beſten Aufträge mit Ernſt und Würde ausführten. Guido Reni, der begabteſte und beweglichſte, den Annibale aber mißtrauiſch von ſich ferngehalten, kam erſt 1605 für längere Dauer (bis 1615) als Schützling des Kardinals Scipio Borgheſe nach Rom, und wie er es fertig brachte, durch eine realiſtiſche Kreuzigung Petri (jetzt im

Abb. 148. Guido Reni, Engelkonzert (I. Seite). S. Silvia

Vatikan) mit Caravaggio zu wetteifern, so fand er andererseits so engen Anschluß an Raffaels Formen wie keiner neben ihm. Zeugnis dafür sind die Fresken, die er für seinen Gönner malte, in der Kapelle Silvia bei S. Gregorio Magno, ein frisches, anmutiges Engelkonzert (Abb. 148) in der Andreaskapelle ebenda den Todeszug des Apostels zu seinem Kreuz (1608) und in der Gartenhalle des borgheſischen Palastes beim Quirinal (jetzt Rospigliosi) die Aurora (1609 [Abb. 149]), ein Glückswurf, wie er ihm später nie wieder gelang. Der Tanz der Horen um den feurig hinstürmenden Sonnengott, die blumenstreuende Aurora, der Kampf des goldenen Lichtes mit dem bläulichen Dunkel der Nacht, das alles ist

Abb. 149. Guido Reni, Aurora. Gartensaal der Villa Rospigliosi

reine, überzeugende Anschauung, in den Formen und der Komposition so edel wie in der besten Zeit und in der Malweise, in der Farbenglut so vollendet wie es dem Fresko überhaupt möglich ist. Die folgenden Kirchenfresken, in der Kapelle des Quirinal 1610, in der Borgheſekapelle bei S. M. Maggiore, in S. Carlo ai Catinari sind nicht über den Durchschnitt.

Auch der treufleißige Domenichino, Annibales Vertrauter, hat sich vorübergehend dem krassen Realismus Caravaggios zugeneigt, wofür neben der Kommunion des hl. Hieronymus im Vatikan die Geißelung des hl. Andreas in der Kapelle bei S. Gregorio Magno gegenüber Renis Bild beredtes Zeugnis ablegen. Aber auch er fand sich schon in dem Leben des hl. Nilus in Grottaferrata (1609) zu einer ruhigen, edlen, raffaelischen Vortragsweise zurück, die wir in Rom in den Fresken aus dem Leben der hl. Caecilia in S. Luigi dei Francesi wiederfinden und vor allem in S. Andrea della Valle: Das Leben des Andreas in der Apsis, im wahrsten Sinne monumental vorgetragen (die drei unteren Bilder, Kreuz, Tod und Begräbnis von Calabrese sind um so geschmackloser) und die vier Evangelisten in den Zwickeln

Abb. 150. Guercino, Der Friede. Villa Ludovisi

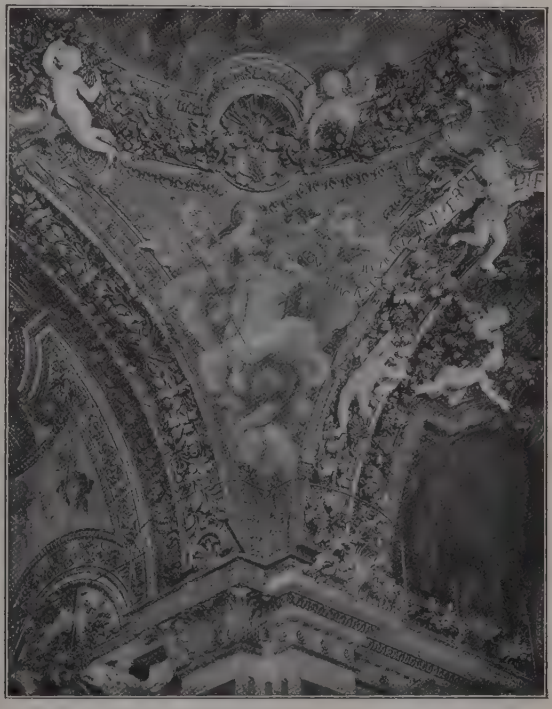

Abb. 151. Andr. Odazzi, Zwickel in S. M. del Orto

Abb. 152. Tommaso Conca, Saal des tanzenden Faun. Villa Borghese

der Kuppel (Abb. 147), die in ihrer schönen Großheit auch Goethe „das Glück eines Tages" bereiteten. Die vier Tugenden in S. Carlo ai Catinari und die bekannten Tafelbilder, die Jagd der Diana und die cumäische Sibylle in Villa Borghese ergänzen den Eindruck seiner schönen und tiefen Seelenstimmung, wogegen der geistreichere aber leichtfertigere Lanfranco, der die Kuppel von S. Andrea mit einer Himmelsglorie nach Correggios Muster ausmalte, schon weiter vorwärts in die wildere Zukunft drängt. — Der andere Lieblingsschüler Annibales und Domenichinos treuester Freund, Fr. Albani, ist in Rom nur einseitig, mit den in allen Galerien häufigen mythologischen Liebesgeschichten und Puttentänzen zu würdigen. Eine Decke, Apollo mit Jahreszeiten und Tierkreis, im Palazzo Verospi (Torlonia) ist unzugänglich und die Himmelfahrt Mariä im Chor von S. M. della Pace von 1614 fast nicht mehr sichtbar.

Der letzte der Bolognesen, Guercino, war nur kurze Zeit (1621—23) in Rom, aber der Genius loci befeuerte ihn auch zum Besten, dessen er fähig war. Daß er von Venedig kam, sieht man schon seinem berühmten Kirchenbild, der Aushebung der hl. Petronilla auf dem Kapitol an. Noch bedeutender sind die Fresken im schwer zugänglichen Casino der Villa Ludovisi, dem letzten Überbleibsel der einst so berühmten Parkanlage. Im Vorsaal ein Engelreigen in Untersicht, ringsum vier Landschaften. In der Sala der Aurora in einer glänzend für das Bildganze gemalten Architektur fährt vom Morgen her, der als Flügelgenius mit der Fackel an der Schmalseite sitzt, auf ihrem Zweigespann die Aurora über den leuchtenden Himmel, die Horen dem Gespann voraus senken sich in das gebrochene Ruinengemäuer, worin die Nacht mit einem schlafenden Kind sitzend entschlummert. Aus den Breitseiten wachsen Balustraden mit Durchblicken auf eine

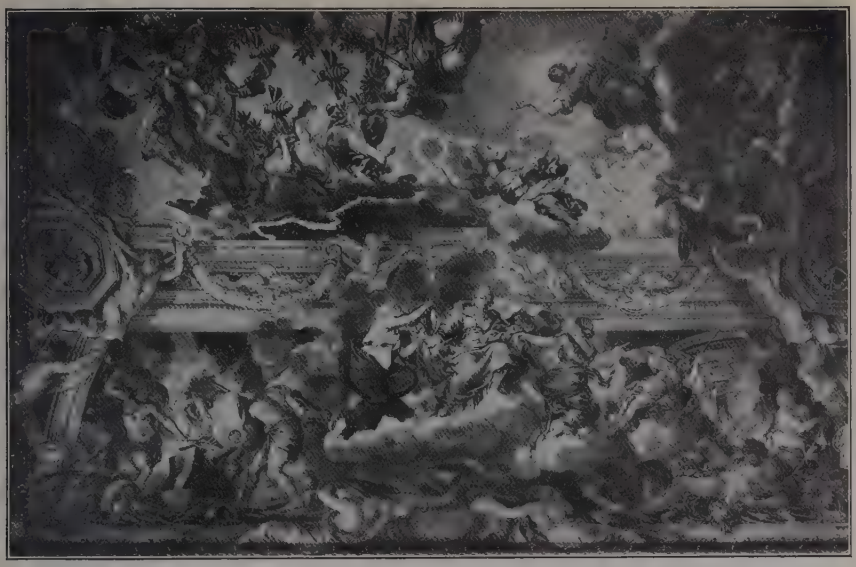

Abb. 153. Pietro da Cortona, Decke im Palazzo Barberini

Villenlandschaft. Zeichnung und Beleuchtung sind einheitlich entworfen, so daß die Aurora in schräger Untersicht erscheint und alles Licht vom „Morgen" ausgeht. Die Malweise übertrifft jede Vorstellung, das Fleisch ist unbegreiflich zart, die Farben zu einer warmen, tiefen Glut mit grauen, fast schwarzen Schatten gedämpft. Im oberen Saal in ähnlicher Anordnung fliegt die blasende Fama zwischen Krieg und Frieden (Abb. 150) über den Himmelsraum. Im Vergleich mit anderen bunten und lauten Sachen wird man die Kunst der Vereinfachung recht dankbar empfinden. Im Palazzo Costaguti, den ich nicht sehen konnte, haben Albani, Domenichino, Guercino, Lanfranco, Agostino Tassi zusammen gemalt. Einen bequem zugänglichen Sammelplatz, wo auch die Manieristen vertreten sind, bildet aber Villa Borghese, wo man alle Stadien und Manieren der Dekoration verfolgen kann. Der große obere Saal hat eine Götterversammlung von Lanfranco, der Saal des tanzenden Faun (Abb. 152) eine geistreich gemalte Architektur, vor der Faunen, Putten, Tiger und Jünglinge spielen, schon klassizistisch von Tommaso Conca.

Das Zeitalter der Carracci hat Rom mit Werken erster Qualität bereichert, aber es ist doch nur eine Episode. Die meisten Bolognesen flüchteten bald wieder von dem heißen, von Künstlerneid durchwühlten Boden und bald war ihre Spur auch in der Malübung verweht. Den Stil der Folgezeit bestimmte nun entscheidend Pietro da Cartona (S. 61). Er war (seit 1612) in dem römischen Getriebe eingelebt und hatte sich durch große Kirchenbilder bekannt gemacht (in S. Bibiana, S. Salvatore in Lauro, S. Lorenzo in Damaso), als er im Auftrag Urbans VIII. den Riesensaal des Pal. Barberini zu malen begann (1633—39).

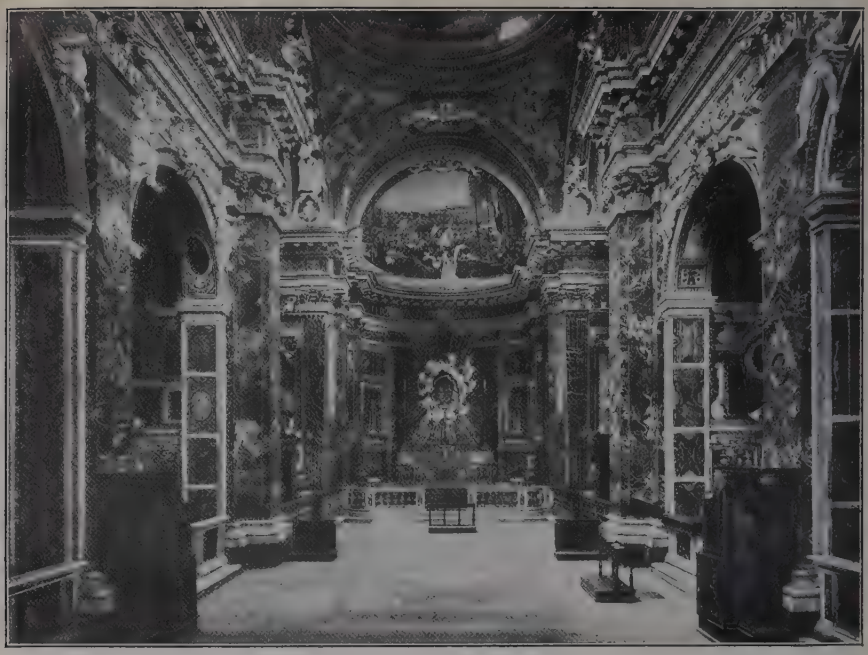

Abb. 154. S. M. della Vittoria. Inneres

Ein architektonisches Scheingerüst, das in den offenen Himmel emporgeht, macht den Rahmen für fünf Bilder, die unter mythologischer Einkleidung die Taten und Tugenden des Papstes verherrlichen sollen (Abb. 153). In der Mitte tragen auf Befehl der göttlichen Vorsehung vier Genien den Dichterlorbeer (darin die Wappenbienen), Schlüssel und Tiara Urbans zum Himmel empor. Diese Symbolik, ein stürmisches, aufgeregtes Leben und eine ungezügelte Licht- und Farbenfülle, die mit allen Mitteln und Kontrasten der Ölmalerei wetteifert, waren dem Zeitalter Berninis gemäß. Nach dem Florentiner Aufenthalt (1640—47) fand er wieder mächtige Aufgaben, zunächst die Kuppel, die Tribüne und die Decke der Chiesa nuova (S. 22), die ihn bis 1665 beschäftigten (hier ist drastisch das Wunder beim Bau der Kirche, wo die Madonna einen stürzenden Balken hält), für Innozenz X. die Galerie in Pal. Pamfili (Geschichte des Aeneas), und für Alexander VII. die Galerie im Quirinal (1655).

Damit ist den „Macchinisti" der neurömischen Schule vom Schlage der Sacchi, Luca Giordano, Gaulli-Bacciccio der Weg gebahnt und das barocke Gesamtkunstwerk ermöglicht, woran alle drei Künste in einer Art fließender Arbeitsteilung ineinanderwirken: Die mit farbigem Marmor oder Buntstuck arbeitende Architektur, die malerische Plastik und die wieder ins Architektonische übergreifende Malerei. Die Kirchen, namentlich auch die nüchternen älteren, boten dafür ein weites Feld, und wie sie sich hier (zuerst wohl in der Chiesa nuova) eine merkbare Zoneneinteilung von unten, wo die Architektur, nach oben, wo die Malerei herrscht,

Abb. 155. S. Carlo al Corso, Obere Chortribüne

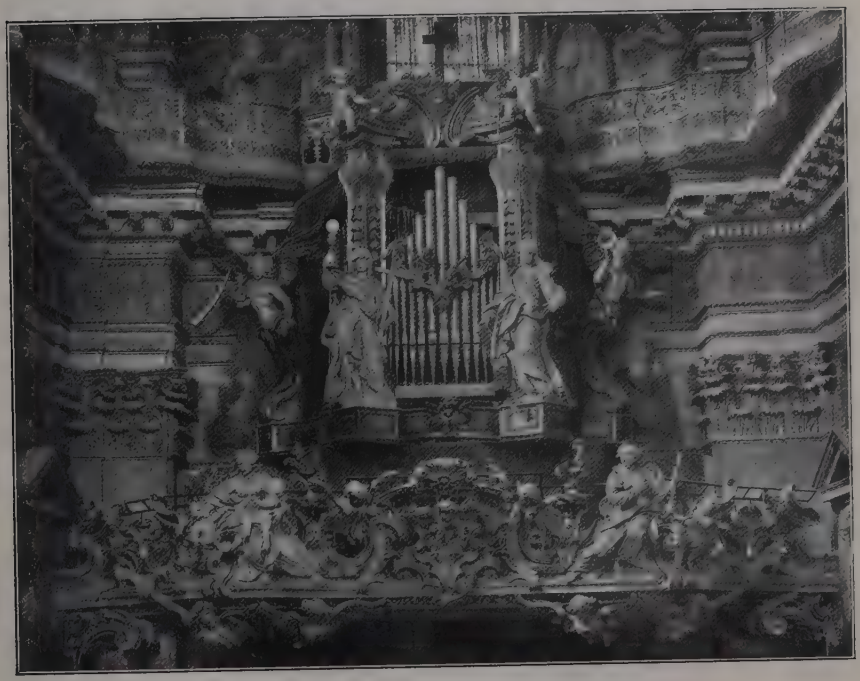

Abb. 156. Giovanni Corrado, Orgelbühne in S. M. Maddalena

Abb. 157. A. R. Mengs, Justizia im Palazzo Vidoni

durchsetzt, so geht nun die Absicht auch auf einheitliche Farbenstimmung, die in einzelnen Fällen (S. Apostoli, S. Andrea delle Fratte, S. M. della Vittoria [Abb. 154]) bis ins Einzelne meisterhaft durchgeführt ist. Stuckmarmor und bemalter dekorativer Stuck bildet immer die Übergänge und Vermittlungen. Und man muß anerkennen, daß die Kunst der Stukkaturen unter den Händen eines Antonio Raggi und Andrea Odazzi eine nie wieder erreichte Schönheit erlangt. Rein für sich gesehen sind diese freihändig gebildeten Friese, Bänder und Rahmen von naturalistischen Blumen, Lorbeer, Weinreben, Fruchtgehängen eine entzückende Erscheinung (Abb. 151). Neben den Altären treten die Orgelbühnen mit ihren gruppierten Abstufungen, ihren reichen Brüstungen und ihren phantastischen Gehäusen aufdringlicher in den Raum und man kann sich nichts pikanteres denken als die Eingangswand von S. M. Maddelena (Abb. 156). Daß hier der farblose Figurenstuck die gewollte Einheit empfindlich stört, haben wir schon betont und auch für die unmotivierten Schwebe-, Hänge- und Tragfiguren gibt es keine Entschuldigung. Man kann diese Entgleisung des barocken Empfindens nur damit erklären, daß die Stukkisten nach Berninis Vorgang (S. 98) durchaus als Bildhauer glänzen wollten.

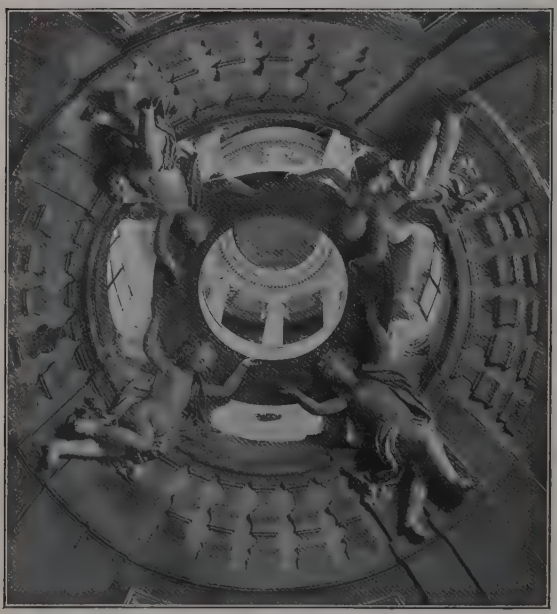

Abb. 158. Bernini (?), Kuppel einer Kapelle in S. M. in Trastevere

Abb. 159. Galerie im Palazzo Colonna

Einen deutlichen Eindruck dieses unnützen Treibens hat man in S. Carlo al Corso, wo kräftige Jünglinge mit Anstrengung eine gemalte — Draperie zu tragen bestimmt sind (Abb. 155). Ernsthafter sind die Vexierdecken gemeint, wo Stuckengel eine innere, freischwebende Kuppelarchitektur tragen. Bernini scheint der Erfinder dieser Kuriosität (Kapelle bei S. M. in Trastevere [Abb. 158]), die sich noch einige Male z. B. bei S. Carlo ai Catinari (Caecilienkapelle von Ant. Gherardi um 1685) nachgeahmt findet.

Was Andrea Pozzo Neues für die Dekoration brachte, war also wohl vorbereitet. Aber freilich gehörte sein hohes perspektivisches Können dazu, um die ganze untere wirkliche Architektur in eine obere, gemalte überzuführen, diese mit den kühnsten Schwebegruppen in täuschender Untersicht zu bevölkern und den Blick noch in den endlosen freien Himmelsraum emporzuziehen. Die Decke von S. Ignazio (um 1680) ist in ihrer Art vollkommen (Abb. 161) und in Rom hat sie ihm

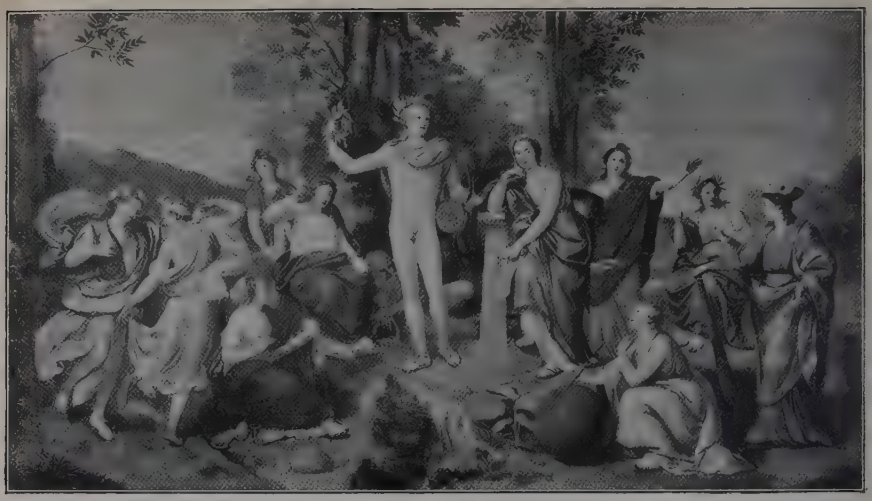

Abb. 160. A. R. Mengs, Der Parnaß. Villa Albani

keiner so täuschend und übermütig nachgemacht. Wie überhaupt der Formenrausch mit Pozzo seinen Höhepunkt findet und wie ein rasches Gewitter von Rom wegzieht, durch Italien und dann ein halbes Jahrhundert durch Europa nachdonnernd. Die Römer selbst unter Carlo Marattas Führung († 1713), strebten schon wie in den anderen Künsten einer Reinigung der Formen zu, die sich wesentlich kraftlos, in flauer Zeichnung und lichten Farben zeigt. Den richtigen Durchschnitt kann man in den allgegenwärtigen matten kirchlichen Spektakelstücken Chiaris († 1727) und in der lauten, farbenprächtigen Ausstattung der Paläste Doria und Colonna (Abb. 159) sehen. Von dem empfindsamen Paolo Pannini († 1764), der zuerst wie der Kupferstecher Piranesi die träumerische Ruinenschönheit Roms fühlte, hat man nur kleine Ölbildchen in Palazzo Corsini. Zu Concas Schülern, den wir schon rühmten (S. 121), gehörte Pompeo Batoni (1708—87), auf den sich die Bewunderung des Jahrhunderts sammelte. Die Deckenfresken in Pal. Colonna und im Kasino des Quirinal, sowie zahlreiche Altarbilder geben die Aufklärung: Er zeichnete eine „verbesserte Natur" und malte ein süßliches Helldunkel. Er und sein Freund Winckelmann bilden das berühmte klassizistische Kleeblatt mit unserm Landsmann A. R. Mengs († 1779), in dem sich die Zauberformel „Raffael, die Antike und die Natur" ganz reinlich und philosophisch begründet auswirkte.

Mengs ist einer der vielen, denen die ewige Stadt zum Schicksal wurde; noch als Knabe 1741 von seinem Vater studienhalber hingebracht, 1749 mit einer Römerin verheiratet und katholisch geworden, seit 1752 mit Ausnahme der dreizehn spanischen Jahre hier ansässig, gab er für Europa das Programm der Umkehr und suchte zu malen, was Winckelmann predigte, Einfalt, Natur und Antike. Uns heutigen ist seine Wirkung zum Rätsel geworden. Das einzige, was ihn in seinen frühen Fresken in Palazzo Vidoni (Abb. 157) (mit ganz guercinischen Untersichten und Beleuchtungen) und in seinen Bildnissen noch genießbar macht, ist der letzte

Tropfen des Barock. Seine epochemachenden Fresken, ein Deckenbild mit der Verklärung des Heiligen in S. Eustachio, der „Parnaß" in Villa Albani (Abb. 160) und die „Wissenschaft" in der vatikanischen Bibliothek sind malerisch angesehen entsetzlich, weil sie nicht nur den freiwilligen Verzicht auf Leben und Bewegung sondern den völligen Zusammenbruch des Farbensinnes und aller malerischen Illusionen bezeichnen. Als Mensch, als Freund und Denker so anziehend, als Stammvater der klassizistischen Deutschen in Rom so überaus symphatisch, durch seine wahren Erben, Canova und David, noch mächtig in die Zukunft wirkend, ist er als Künstler seinen Idealen erlegen.

Denn der Gang der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert hat uns endgültig darüber belehrt, daß die „Rückkehr zur Antike" und die ganze puristische Kunstströmung ein Irrweg, eine rettungslose Sackgasse war. Und was man solange als Lug und Trug verschrien hat, das römische Barock in seiner Kraft, Freiheit und Lebensfülle, hat sich im Kern als echt und fruchtbar erwiesen.

Abb. 161. P. Andr. Pozzo, Decke von S. Ignazio

Abb. 162. Galerie im Palazzo Farnese (S. 116)

Allgemeine Literatur

Armellini, Le chiese di Roma². Roma 1891
Berteaux, Rome de Jules II. à nos jours. 2. Ed. Paris 1908
Burckhardt, Der Cicerone. 10. Aufl. Leipzig 1910
v. Chledowsky, Rom II., Die Menschen des Barock. 3. Aufl. München 1912
Escher, Barock und Klassizismus. Leipzig 1910
Fraschetti, Il Bernini. Milano 1900
Gurlitt, Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887
Letarouilly, Edifices de Rome moderne. Paris 1860
Reumont, Geschichte der Stadt Rom. III. 2. Berlin 1868
Reymond, Le Bernin. Paris o. J.
Ricci, Baukunst und dek. Skulptur der Barockzeit in Italien. Stuttgart 1912
Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908
Roma antica e moderna. Roma 1668 (Fed. Franzini)
Schmarsow, Barock und Rokoko. Leipzig 1897
Schmerber, Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrh. Straßburg 1906
Titi, Nuovo studio di pittura etc. nelle chiese di Roma. Roma 1721
Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Straßburg 1909
Wölfflin, Renaissance und Barock. 3. Aufl. München 1908

Register

Albani, Aleſſ., Kard. 80
Albertoni, Luiſe 102
Altarini 108

Barberini, Franc., Kard. 54
— Carlo, General 91
Bolognetti, Familie 105
Borgheſe, Scipio, Kard. 37, 62, 88; Büſten 94
— Camillo, Fürſt 39
Borromeus, hl. Karl 23

Brunnen 40
auf Piazza della Rotonda 41, 97
— — Bocca della Verità 95
Fontana del Moro 41
— Trevi 75
— Barberini 94
Schildkrötenbrunnen 14
Vierflüſſebrunnen 97
— pferdebrunnen 37
Acqua Felice 41
— Paola 42
La Galera 48
— Barcaccia 86
Burckhardt, Jacob 1, 11, 59, 81

Caprarola 14
Caſa Crivelli 30
— dei Zuccari 30
— Giocondi, Modell Berninis 97
Chriſtine v. Schweden 12
Chigi Flavio, Kard. 56
Ceſi, Fed., Kard. 19
Cleve, Karl Friedr. von 86
Collegium Romanum 14
Cornaro, Familie 96

Engelsbrücke 100

Frascati, Villa Aldobrandini 14
— — Falconieri 60
— — Muti 36

Goethe 40, 42, 81, 120
Gueffier, Steph. 77

Jeſuiten 3, 16, 53, 80
Ignatius v. Loyola 16, 64

Kapitol 9
Kartäuſer 11
Kaſtenrahmen 8, 9, 55

Kirchen:
Agata dei Goti, Tondo der Heiligen 108
Agneſe 59, Altäre 107
Agoſtino, Hochaltar 53
Kapelle S. Tommaſo 107
Grab des Kardinals Renatus 106
Grab des Lorenzo Imperiali 106
Aleſſio 74
Andrea bei Ponte Molle 14
— delle Fratte 60
Engel Berninis 100
— al Quirinale 53
— della Valle 45
Täufer v. P. Bernini 86
Fresken Domenichinos 119
Antonio dei Portogheſi 69
Apoſtoli 74
Herzurne der Sobieska 106
Grab Clemens XIV. 108
Denkmal Volpatos 109
Atanaſio 14
Bibiana 91; Fresken 121
Carlo ai Catinari 24
Fresken 119, 120
Caecilienkapelle 125
— al Corſo 14, 23
Chortribüne *123, 125
— alle quattro Fontane 56
Caterina dei Funari, Faſſade 19
— da Siena 63
Cecilia, Torbau 77
Madernas Cecilia 86
Brils Landſchaften 114
Chieſa nuova (ſ. S. M. in Vallicella)
Criſogoni, Kapelle Poli 53
Croce in Geruſalemme 78
Domenico e Siſto Treppe 63
Euſtachio, Kapelle Allaleona 53, 74; Decke v. Mengs 127

Filippo Neri Oratorio *24, 57
Francesca Romana 46
Francesco a Ripa, Luiſe Albertoni 102
Geſù 14, 16, 21
Ignatiusaltar 107
Grab Bellarmins 91
— e Maria, Grabmäler 105
Giacomo degli Incurabili 15, 24
Giovanni dei Fiorentini, Faſſade 75
— in Laterano, Loge 29
Inneres 59; Faſſade 75; Capp. Corſini 76
Grab Clemens XII. 104
Kardinalsgräber 105
— e Paolo 74
Girolamo dei Schiavoni 14, 77
Gregorio Magno, Vorbau 63
Innen 74
Kapelle Silvia, Fresken 118
Andreaskapelle, Fresken 118, 119
Ignazio 64; Grab Gregors XV., Altäre 107; Decke 125, *127
Iſidoro, Kapelle de Silva 105
Ivo 29, 58
Lorenzo in Damaſo, Altar 53
Fresken 121
Lorenzo in Lucina, Grabmäler Fonſeca 99
Luigi dei Franceſi 14, 22
Kardinal de la Grange 105
Fresken Domenichinos 119
Marcello 72; Grabmäler 105
Marco 74
Maria degli Angeli 11
— dell' Anima, Grabmal v. Cleve 86
— in Aracoeli, Grabmal C. Barberini 91
— in Campitelli 67
— die Loreto 65; Suſanna v. Duquesnoy 86
— Maddalena 80
Orgelbühne 123

Maria Maggiore, Fassade 78; Rückfassade 68; Vorhalle Philipp IV. 105; Capp. Sixtina 15, 25; Capp. Paolina 25; Fresken 114, 119
— sopra Minerva, Grab Benedikts XIII. 103
— dei Miracoli 65 Grabmäler 105
— dei Monti 14, 22
— in Monte Santo 65
— della Navicella 14
— del Orto 14; Zwickel 119
— della Pace 61; Chorfresken 120
— del Popolo, Dekoration 53, 98; Bibiana 90; Chigikapelle 98; Grabmal der Flaminia Chigi 106; Grabmal des Gisleni 106
— del Priorato 82
— Rotonda (Pantheon) 53
— in Scala Coeli 14
— in Trastevere, Vorhalle 52, 73; Sakristei, Relief Berninis 94; Kapelle mit Vexierdecke 125
— in Vallicella 22
— in Via Lata, Fassade 62 Altar 53
— della Vittoria 62; Innen 122, 124; Cappella Cornaro 53; hl. Therese 95
Martina e Luca 61
Der Glaube v. Canova 108
Martino ai Monti, Fresken Dughets 115
Niccolo da Tolentino 68
Nome di Maria 65
Pantheon (s. S. M. Rotonda)
S. Pietro, Grundrisse 6; Kuppel 6; Laterne 15; Langhaus 46; Vorhalle 47; Fassade 47; Seitenschiffe 50; Türme 51; Kolonnaden 52; Sakristei 82; Tabernakel 48; Kuppelpfeiler 49; Nischen 92; Cathedra 59, 98
Reiterstatue Konstantins und Karls d. Gr. 101
Grabmäler Mathilde 92; Urban VIII. 94; Papstgräber 102; Sobieska 106
Vertreibung Attilas 106
Weihwasserbecken 4
S. Pietro in Montorio, Capp. Raimondi 53, 93
S. Prassede, Grabmal Santoni 87
Salvatore in Lauro 14 Fresken 121
Silvestro in Capite 71
Silvestro al Quirinale 119
Spirito in Sassia 19
Stefano Rotondo, Fresken 113
Susanna 44
Trinità dei Monti, Türme 15 Obelisk 77
Trinitari 72, 108
Vincenzo ed Anastasio 69

Künstler:

Albani, Fr. 120
Algardi, Alessandro 64, 68, 102, 106
Amati, Paolo 71
Ammanati, Bart. 14
Aprile, Franc. 105
d'Arpino, Cavaliere 113
Arrigo di S. Martino 103
Baciccio 18, 122
Baratta, Fr. 92, 93, 97
Barigioni, Fil. 106
Barrocci, Fed. 112
Batoni, Pompeo 126
Bernini, Lorenzo 44, 48, 56, 68, 86, 102
— Pietro 86
— Luigi 92
— Paolo 104
Bolci, Andr. 92, 94
Borromini, Franc. 55, 56—61
Bracci, Pietro 104, 106
Bramante 5, 71
Bril, Matth. 114
— Paul 114
Buonarelli, Matt. 92
Canova, Ant. 108
Carracci, Annibale 116
— Agostino 117
Cavallini, Franc. 105
Circignani 113
Conca, Tommaso 121
Cornacchini, Agostino 4, 101, 105
Corrado, Giov. 123
Cortona, Pietro da 22, 23, 61, 121
Domenichino 64, 117
Duca, Giac. del 9, 14
Dughet, Gaspar 115
Duquesnoy, Franz 86
Fancelli, Cosimo 22
— Giacomo 23
— Antonio 97
Ferrata, Ercole 22, 98, 100
Fontana, Giov. 15, 42
— Domenico 15, 25, 28, 41
— Carlo 55, 72
— Franc. 74
Fuga, Ferd. 77, 103
Galilei, Alessandro 75
Gherardi, Ant. 125
Giordano, Luca 122
Grassi, Orazio 64
Greca, Vincenzo della 63
Gisleni 106
Gregorini, Dom. 78
Grimaldi, G. Fr. 114
Guercino 120
Guidetti, Guidetto 19
Guidi, Dom. 106
Landini, Taddeo 41
Lanfranco 120
Legros, Pierre 104
Ligorio, Pirro 14, 33
Lippi, Annibale 14, 34
Lunghi, Martino d. Ä., 10, 14, 22, 27
— — d. J. 69
— Onorio 14, 23
Maderna, Stef. 83
— Carlo 24, 43, 44, 48, 54
Maglia, Mich. 105
Maratta, Carlo 103, 126
Marchione 80, 82, 103
Mari, Ant. 98
Marucelli, Paolo 68
Mascherino, Ottavio 14
Mazzoni, Giulio 26
Mengs, Ant. R. 126
Monnot 103
Nolli, Antonio 80

Odazzi, Andrea 119, 124
Pannini, Paolo 126
Penni, Agoſt. 106
Piraneſi 82
Ponzio, Flaminio 15, 25, 27, 30
Pöppelmann 73
Poriſſimi, Claudio 97
Porta, Giac. della 40
Pozzo, Andr. 64, 70, 107, 125
Raggi, Ant. 92, 97, 124
— Oreſte 98
Rainaldi, Girol. 10, 59, 65
— Carlo 65
Reni, Guido 117
Rivière, Gilles de 86
Roſati, Roſato 24
Roſſi, Giovantonio 71
— Domenico 71
— Mattia 71, 103
Rughesi, Fauſto 23
Rusconi, Camillo 103
Salvi, Nicc. 76
Sancti 76
Sangallo, Ant. 5, 8, 19, 27
Schickhardt, Heinr. 36
Schor, Chriſt. 69
Soria, J. B. 24, 62
Specchi 76
Speranzo, Stef. 92
Taſſi, Agoſt. 114
Vaga, Pierino del 111
Valvaſſori, Gabr. 72
Vanvitelli 11
Vaſanzio (Hans v. Xanten) 14, 32
Vaſari, Giorgio
Vignola (Giac. Barozzi) 9, 11, 14, 16, 20, 31
Viola, G. B. 114
Volterra, Fr. da 15, 24
Wren, Chriſt. 75
Xanten, Hans v., ſ. Vaſanzio
Zuccari (Zucheri), Federico 30, 111
— Taddeo 111
Zucchi, Jacopo 113

Marcellustheater 8
Maria v. Medici 22
Marzarin, Kard. 69
Muti, Familie 105
Neri, Philippo 22
Niobiden 35
Nymphäum 32

Obelisken 15, 40, 77, vor S. M. Minerva 100
Ordnungen 8, 55
— große 46, 56

Paläſte:

Altemps 14
Altieri 71
Aſtalli Muti 71
Barberini 54; Hofgitter 79; Großer Saal, Fresken 121
Bernini, Statue „Die Wahrheit" 95
Bonaparte 71
Borgheſe 14, 27; Hof 30; Garten 68
Braschi 82
Buoncompagni 71
della Cancelleria, Großer Saal 111
di S. Calliſto 69
Chigi 27
Colonna 79; Galerie 125
della Conſulta 78
Corſini 78
Coſtaguti, Fresken 121
Doria 71
Büſte und Porträt Innozenz X. 97
Engelsburg, Dekoration 110
Falconieri, Loggia 60
Farneſe, Faſſade 8; Hof 8, 29; Loggia 30; kl. Saal, Fresken 112; Galerie 116
di Firenze 14; Fresken 113
Gabrielli, Hofbrunnen 41
del Grillo 80
der Konſervatoren 9
Großer Saal, Statue Urbans VIII. 94
Clemens XII. 104
Fresken 112
Lanzelotti 15, 29
Laterano 28
Madama 68
Mancini-Salviati 68
Mattei 47
Monte Citorio 55, 71
Muti Papazzurri 71
Odescalchi 55
Paluzzi 14, 27
Pamphili-Doria 65
Fresken 122
Quirinale 14, 15, 28; Garten 35; Kapelle 119; Galerie 122
Roſpigliosi, Fresken P. Brils 114; Kaſino der Aurora 118
Ruspoli 14. 27
Sacchetti 27
Sapienza 29, 58
Sciarra 15
del Senatore 10
Serlupi 14, 27
Spada alla Regola 26
Kolonnaden 58
Ausſtattung 113
Toni (dei Pupazzi) 79
Torlonia 14; Fresken 120
Vatikan 28; Scala Regia 52; Sala Regia 111; Sala Ducale, Fresken 114; Bibliothek, Fresken 112, 129
Vidoni, Fresken v. Mengs 126
Palatin, Gärten 14, 34
Pamphili, Camillo, Kard. 53
— Conſtanza 55
Pantheon 53

Päpſte:

Alexander VII., 1655—67 44, 98. Grab 101
Alexander VIII., 1689—91. Grab 103
Benedikt XIII., 1724—30 73, 77. Grab 103
Benedikt XIV., 1740—58 73. Grab 104
Clemens VIII., 1592—1605 4, 10. Grab 86
Clemens IX., 1667—70 101
Clemens X., 1670—76
Clemens XI., 1700—21 73, 77. Grab 103
Clemens XII., 1730—40 73. Grab 46, 104
Clemens XIII., 1758—69 80. Grab 108
Clemens XIV., 1769—75 80. Grab 108

Gregor XIII., 1572—85 3. Grab 103
Gregor XIV. 1590
Gregor XV., 1621—23 4, 64. Grab 104
Innozenz IX., 1591 15
Innozenz X., 1644—55 44, 53, 58, 59, 65, 97. Büste 97
Innozenz XI., 1676—89 55. Grab 103
Innozenz XII., 1691—1700. Grab 103
Innozenz XIII., 1721—24 73
Julius II., 1503—12 5
Julius III., 1550—55 3, 4, 14, 31
Leo XI., 1605 34. Grab 102
Paul III., 1534—49 3, 4, 6, 8, 9, 110; Grab 94; Fresken seines Lebens 111, 112
Paul IV., 1555—59 3, 4
Paul V., 1605—21 4, 25, 37, 41, 43. Büste 88
Pius IV., 1559—65 3, 4, 33
Pius V., 1566—72 3, 4
Pius VI., 1775—99 77, 80, 82
Pius VII., 1800—1823 83
Sixtus V., 1585—90 3, 4, 15, 25, 28, 40
Urban VIII., 1623—44 43, 48, 54, 86, 91. Büsten, Grabmal 94
Papstgräber 102
Monte Pincio 82
Philippiner 3

Plätze:

Piazza Navona 97
— del Popolo 83
— di Spagna 86

Raimondi, Kard. 93
Ricci, Kard. 34
Ripetta 77

Silva, Familie de 105
Theatiner 3

Tore:

Porta Pia 11
Porta del Popolo 12
Travertinstil 63

Villen:

Albani 80, der Parnaß 127
Borghese 14, 37—39, Fresken 121
Colonna, Treppe 64
Doria Pamphili 64
Papa Giulio 31, Fresken 112
Ludovisi, Kasino der Aurora 120
Mattei 14
Medici 14, 34
Pia 14, 34, Fresken 112
Torlonia 81

Wasserkünste 36
Winckelmann 80, 126

Im Verlag von E. A. Seemann sind früher erschienen:

Vom alten Rom. Von E. Petersen. 4. Auflage. 193 Seiten mit 151 Abbildungen. M. 3.—. (Berühmte Kunststätten Bd. 1.)

Rom in der Renaissance. Von E. Steinmann. 3. Auflage. 231 Seiten mit 165 Abbildungen. M. 4.—. (Berühmte Kunststätten Bd. 3.)

Rom im Mittelalter. Von H. Bergner. 140 Seiten mit 160 Abbildungen. M. 3.—. (Berühmte Kunststätten Bd. 39.)

Die römische Campagna. Von B. Schrader. 254 Seiten mit 123 Abbildungen. M. 4.—. (Berühmte Kunststätten Bd. 49.)

S0-BFP-326